Szenenkommentar zu Shakespeares KING LEAR: Problemschau und Forschungsbericht

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung der Doktorwürde
des Fachbereichs Neuere Fremdsprachen und Literaturen
der Philipps-Universität Marburg/Lahn

vorgelegt von
Christa Elsler
aus Düsseldorf

Marburg/Lahn 1979

Fotodruck Symon und Wagner OHG · 3550 Marburg · Biegenstraße 5

Szenenkommentar zu Shakespeares KING LEAR: Problemschau und Forschungsbericht

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung der Doktorwürde
des Fachbereichs Neuere Fremdsprachen und Literaturen
der Philipps-Universität Marburg/Lahn

vorgelegt von
Christa Elsler
aus Düsseldorf

Marburg/Lahn 1979

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Vom Fachbereich Neuere Fremdsprachen und Literaturen
der Philipps-Universität Marburg/Lahn
als Dissertation angenommen am 10. 7. 1979

Tag der mündlichen Prüfung: 10. 7. 1979
Berichterstatter: Prof. Dr. H. Oppel
1. Mitberichterstatter: Prof. Dr. C. Uhlig
2. Mitberichterstatter: Prof. Dr. H.-J. Lope

An dieser Stelle darf ich all denen recht herzlich danken, die mir die Arbeit an der vorliegenden Dissertation erleichtert haben.
Die Graduiertenförderung unterstützte mich großzügig mit finaziellen monatlichen Zuwendungen.
Den Zugang zur Sekundärliteratur ermöglichten mir die Mitglieder der Marburger Universitätsbibliothek, die sich bemühten, wenig verbreitete Schriften durch die Fernleihe zu beschaffen. Ebenso geht mein Dank an Frau Dr. I. Boltz, die mir die Benutzung der Shakespeare-Bibliothek in München ermöglichte, sodaß ich eine Vielzahl schwer zugänglicher Aufsätze in die Arbeit einbeziehen konnte.
Eine große Hilfe war mir meine Mutter, die das Korrekturlesen der endgültigen Fassung übernommen hat. Ihr danke ich herzlich für die mühevolle Arbeit.
Besonderen Dank schulde ich Herrn Prof. Dr. H. Oppel für den regen Anteil, den er an dem Kommentar in allen Phasen seiner Entstehung genommen hat. Die wertvollen Ratschläge zum methodischen Vorgehen und die ergiebigen Gespräche über schwierige und ungeklärte Textstellen bedeuteten mir sehr viel und erleichterten die Arbeit erheblich.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 1
I,1 7
I,2 52
I,3 66
I,4 . . . . . 7o
I,5 92
II,1 94
II,2 98
II,3 . . . . . 1o4
II,4 . . . . . 1o7
III,1 121
III,2 123
III,3 . . . . . 13o
III,4 132
III,5 144
III,6 146
III,7 153
IV,1 157
IV,2 162
IV,3 167
IV,4 . . . . . 17o
IV,5 172
IV,6 174
IV,7 184
V,1 . . . . . 19o
V,2 193
V,3 196
Bibliographie 213
I. Lear- Editionen 213
II. Lear-Studien 214
III. Ergänzendes Schrifttum 255
IV. Nachträge 265

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546027_0002

Einleitung

Die Übung der annotatio, mit der entweder der Autor selbst oder ein Kommentator den Text durch Noten zu erläutern sucht, verfügt über ein ehrwürdiges Alter. Die ersten großen Kommentarwerke entstanden in der Spätphase des Alexandrinertums. Sie sind aus der Erfahrung hervorgegangen, daß die Zahl der gelehrten philologischen Einzelabhandlungen unübersehbar zu werden drohte. Die in der augusteischen Zeit in Alexandria abgefaßten Kommentare bildeten noch Jahrhunderte später die Grundlage der philologischen Tätigkeit[1]. Der Kommentar ist mit guten Gründen als "die wichtigste Form der gelehrten Literatur des Mittelalters" bezeichnet worden[2]. Die Renaissance knüpfte auch und gerade für die Gattung des Kommentars an mittelalterliche Traditionen an, auch wenn bereits um 1500 Kommentar-Parodien zu belegen sind, die sich vorwiegend gegen den veralteten scholastischen Wissenschaftsbetrieb wenden. In den Lehrprogrammen der Humanisten besaß die Kommentierung klassischer Autoren noch immer den Vorrang, doch die Art, wie sie betrieben wurde, kündigt einige bedeutsame Veränderungen an. August Buck konstatiert: "Dabei entwickelte sich eine neue Form des Kommentars, eben der humanistische Kommentar, der seinerseits die Kommentare in anderen Wissenschaften beeinflußte[3].

---

1. Dazu Jochen Schmidt, "Die Kommentierung von Studienausgaben: Aufgaben und Probleme", in: Probleme der Kommentierung, Kommission der DFG für Germanistische Forschung, Mitteilung I, 1975, S. 75-89.
2. P.O. Kristeller, "Der Gelehrte und sein Publikum im späten Mittelalter und in der Renaissance", Medium Aevum vivum, Festschrift für W. Bulst, Heidelberg 1960, S. 215.
3. Einführung zu dem Sammelband Der Kommentar in der Renaissance, Kommission der DFG für Humanismusforschung, Mitteilung I, 1975, S. 9.

Obwohl der Kommentar aus dem Wissenschaftsbetrieb der Neuzeit nicht wegzudenken ist, dürfte das Eingeständnis nicht zu vermeiden sein, daß wir noch über keine verläßliche Kommentartheorie verfügen. Ulfert Ricklefs bietet die Formulierung an: "Zweifellos bleibt die Spiegelung, Übersetzung oder Repräsentation von vorliegender wissenschaftlicher Literatur im Kommentar noch ein Problem, dessen theoretische und praktische Bewältigung noch aussteht."[1] Das ist verständlich, wenn man bedenkt, daß die Art des Kommentars von der Beschaffenheit des jeweils zu kommentierenden Textes abhängig ist, aber auch von dem Bildungshorizont eines Zeitalters und der Selbstbestimmung des Wissenschaftsbegriffes[2].

Ganz allgemein kann gesagt werden, daß der Kommentar um so notwendiger wird, je weniger die einschlägige Fachliteratur noch überschaubar bleibt. Das gilt im Rahmen der anglistischen Belange zweifellos für Shakespeare in besonderem Maße, auch wenn einzuräumen ist, daß die Forderung strikten Textbezugs die für den Kommentar relevanten Probleme und Fragestellungen der wissenschaftlichen Literatur von vornherein spürbar reduzieren wird. Doch das ist ein Gesichtspunkt, den schon die frühen Shakespeare-Editoren des 18. Jahrhunderts beachtet haben, ohne verhindern zu können, daß die Kommentare im Laufe der Entwicklung immer größeren Umfang erlangten. King Lear als eine Tragödie, die in der Gegenwart mit ungewöhnlicher Aufmerksamkeit bedacht wird, ist ein Musterbeispiel dafür, welche Dimensionen die kommentierende Tätigkeit inzwischen angenommen hat. Dabei ist eine neue Form von Sachkommentar entstanden. Während der ältere Sachkommentar sich auf die Erläuterung der im

---

1. "Zur Erkenntnisfunktion des literaturwissenschaftlichen Kommentars", Probleme der Kommentierung, S. 33-74, bes. S. 67.
2. Dazu Roland Posner, Theorie des Kommentierens, Frankfurt a.M. 1972; Nicolas Ruwet, "Synecdoques et métonymies", Poétique 23, 1975, S. 371-388.

Text enthaltenen Sachangaben (Eigennamen, Ortsnamen, historische und geographische Zuordnungen, Terminologie) beschränken konnte, im übrigen aber die Gelehrsamkeit und der Spürsinn der Kommentatoren sich im Textvergleich und der Beibringung neuer Lesarten ausleben konnten, sind an den modernen Sachkommentar noch ganz andere Forderungen zu stellen: er muß dafür sorgen, daß die Intentionen des Dramatikers, wie sie im Zusammengreifen der einzelnen Textstellen zu gemeinsamer Wirkung kommen, und das Gedankengut seines Zeitalters, das der Dramatiker entweder bestätigt oder in seiner persönlichen Weise variiert, berücksichtigt werden. Ideen und Vorstellungen, an die das Drama grenzt, aus denen es hervorgegangen ist, oder mit denen es sich in größerer oder geringerer Übereinkunft befindet, müssen gleichsam am Rande sichtbar werden. Als Ziel zeichnet sich ab, Erläuterungen zu bieten, denen die Aufgabe zufällt, "die Rezeption des Werkes als Verstehen zu fördern"[1].

Der Inhalt des Kommentars wissenschaftlicher Textausgaben ist sicherlich generell nur schwer zu bestimmen[2]. Im konkreten Bezug auf King Lear lassen sich wenigstens die wichtigsten Positionen festlegen: Probleme der Textkritik stehen neben denen der Quellenkunde, der Werk-Analyse und der Werk-Rezeption. Diese Bereiche weisen allerdings zahlreiche Überschneidungen auf und lassen sich eigentlich niemals fein säuberlich trennen. So wird etwa die Erwägung einer neuen Lesart - wozu die Ergebnisse der bibliographischen Forschung seit Hinman nötigen - unmittelbar von der Textkritik zur Werk-Analyse überleiten, wie auch quellenkundliche Befunde

---

1. Herbert Kraft, Die Geschichtlichkeit literarischer Texte: Eine Theorie der Edition, Bebenhausen 1973, S. 84.
2. Einige Überlegungen zum Inhalt des wissenschaftlichen Kommentars bietet Wolfgang Frühwald, "Formen und Inhalte des Kommentars wissenschaftlicher Textausgaben", Probleme der Kommentierung, S. 13-32.

umgekehrt über die Provenienz eines Begriffes Auskunft erteilen und gegebenenfalls über die Priorität von verschiedenen Lesarten zu entscheiden vermögen. Entsprechend gilt für den Bereich der Werk-Rezeption, daß ein bislang unbekanntes oder unzulänglich ausgewertetes Zeugnis für die Aufnahme des Dramas durch das elisabethanische Publikum dazu anhalten kann, eine Einzelstelle oder auch die zugrunde liegende 'Idee' in neuem Licht zu sehen. Der Kommentar wird es kaum vermeiden können, auf motivische Zusammenhänge oder Probleme der Charakterisierungskunst einzugehen, deren umfassende Erörterung den Interpreten vorbehalten bleibt. Es ist schon deshalb schwer, das Tätigkeitsfeld des Kommentators vom Areal des Interpreten abzugrenzen[1)], weil beide gemeinsam darauf angewiesen sind, bei der Textanalyse dem zeitgeschichtlichen Kontext Rechnung zu tragen.

Die vorliegende Arbeit macht es sich zum Ziel, die großen Stoffmassen, die die neuere und neueste Forschung zu King Lear erbracht hat, in die Forschungsinformation einzubeziehen. Das kann oft nur stichwortartig geschehen. Dabei werden Übereinstimmungen wie auch Divergenzen in der Auffassung einer bestimmten Textstelle registriert. In Einzelfällen werden auch Vorschläge unterbreitet, diesen oder jenen Widerspruch, der offenkundig besteht, durch einen anderen Ansatz zu entschärfen oder auf neuer Grundlage aufzubauen.

Eingehende Berücksichtigung hat die Forschung aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bis zur Gegenwart erfahren. Das schließt nicht aus, daß zuweilen auch auf ältere Beiträge zurückgegriffen wird, sofern sie sich als besonders wirksam erwiesen haben und als Bezugspunkt in jüngeren Studien Verwendung finden.

Der Szenenkommentar, wie er hier geboten wird, stellt eine eigene

---

1. Zum Verhältnis von interpretation und commentary vgl. die Überlegungen von Ross Chambers, "Commentary in Literary Texts", Critical Inquiry, 5,1978,2, S. 323-337.

Art des Kommentars dar, die ihre Vorzüge wie ihre Schwächen besitzt. Die Vorzüge sind an Wolfgang Clemens Kommentar zu 'Richard III' abzulesen, der seinerseits wiederum eine Reihe gleichwertiger Bemühungen ausgelöst hat. Die Schwächen treten bei dem vorliegenden Versuch darin zutage, daß das wahre Gewicht der Forschungsbeiträge sich nur unzureichend abzeichnet. So werden etwa Untersuchungen bescheidenen Umfangs und begrenzter Bedeutung, die einer einzelnen Textstelle gelten, hier unterschiedslos neben den Standardwerken stehen, die für das Verständnis der gesamten Tragödie von erheblichem Belang sind. Um am Beispiel zu sprechen: Monographien wie W.R. Eltons 'King Lear' and the Gods (1966), M. Macks 'King Lear' in Our Time (1965) oder M. Rosenbergs The Masks of 'King Lear' (1972) werden zwar von Fall zu Fall zu Rate gezogen, aber die umfassende Gesamtkonzeption, die aus diesen Werken spricht, kann nicht im erforderlichen Maße verdeutlicht werden.

Überdies verlangt ein Szenenkommentar nach Ergänzungen durch Kommentare, die anderen Sachbereichen zugeordnet sind. Nur mit Hilfe eines zusätzlichen 'Aufführungskommentars' und eines 'Bildkommentars' ließen sich einigermaßen vollständig die Erfahrungen ermessen, die im Laufe der Jahrhunderte neben den historisch-philologischen Erfahrungen an King Lear gewonnen worden sind.

Unter 'Aufführungskommentar' verstehen wir die Auswertung der Einsichten, die sich dank kundiger Schauspieler, Regisseure und Bühnenbildner ergeben haben: sie führen zuweilen einem besseren Verständnis des Textes zu oder lassen jedenfalls verschiedene Möglichkeiten der Auslegung erkennen. Davon ist im vorliegenden Szenenkommentar gelegenlich die Rede, ohne daß jedoch an eine systematische Auswertung gedacht werden konnte.

Mit 'Bildkommentar' ist die ikonographische Kommentierung einer Textvorlage gemeint, die sich auf verschiedenen Ebenen vollzieht: sie rückt von der metaphorischen Terminologie des Interpreten (wie etwa in Buchtiteln wie The Wheel of Fire oder This Great Stage) bis hin zu künstlerischen Leistungen hohen Ranges, wie sie

in der Geschichte der Lear-Illustration zu verzeichnen sind[1].

Einschränkungen in der Anlage und Durchführung eines Kommentars zu King Lear dürften unvermeidlich sein. Kenneth Muir gibt zu bedenken: "So much has been written about King Lear - a number of whole books, hundreds of articles, and scores of chapters in books concerned with wider aspects of Shakespeare's work - that ...it will be necessary to make a representative selection.[2] Diesem Grundsatz ist auch die vorliegende Arbeit verpflichtet.
Für Text und Zeilenzählung von King Lear und anderen Dramen Shakespeares folgen wir - sofern nicht anders angegeben - der Ausgabe von Alfred Harbage The Pelican Text Revised, The Viking Press, New York 1977.

---

1. Dazu Horst Oppel, "King Lear in der Bildkunst", Festschrift Rudolf Stamm, Bern, München 1969, S. 31-41.
2. Kenneth Muir, 'King Lear', in: Wells, Stanley, ed., Shakespeare: Select Bibliographical Guides, Oxford 1973, S. 172.

I,1

Der Eingangsszene eines Dramas kommt naturgemäß eine besondere Bedeutung zu: generell gilt es, die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu wecken, ihn für das Folgende zu interessieren. Dazu werden wichtige Informationen zur Vorgeschichte vermittelt, Charaktere in ihrer Umgebung vorgestellt, die Problematik angedeutet und die Stimmung des Stückes begründet. Während dies im antiken Drama in Form eines Prologs geschieht, von dem auch Shakespeare zuweilen Gebrauch macht, nur nicht in den Tragödien, haben sich in späteren Jahren vielfältige Formen der Exposition entwickelt. Im Tragödienwerk Shakespeares unterscheidet A.C. Bradley[1)] im wesentlichen zwei Formen der Einleitung: im ersten Fall wird das Interesse des Zuschauers durch eine knappe, lebendige Szene gefesselt, wie etwa in Macbeth und Hamlet. Im zweiten Fall - und dazu wird neben Othello auch King Lear gerechnet - beginnt das Drama mit einer kurzen "quiet conversation" von Nebenfiguren, wobei viel Information und wenig Handlung geboten wird. Daß zumindest Gloucester, der in King Lear am Eingangsgespräch beteiligt ist, nicht zu den Nebenfiguren zählt, dürfte jedoch auf der Hand liegen. Deshalb müßte man noch mindestens zwei weitere Arten der Einleitung bei Shakespeare hinzufügen: den Monolog bzw. Dialog von Hauptfiguren (Richard III) sowie den Prolog einer chorähnlichen Figur (Pericles) oder eines Chores (Henry V).

Zum Aufbau der ersten Szene

Die gesamte erste Szene von King Lear steht im Zeichen der Reichsteilung. Die ersten 33 Verse, ein Prosadialog, sind der

---

1. Shakespearean Tragedy, S. 43ff

Vorgeschichte, der Vergangenheit, gewidmet. In Vers 1-6 spricht Shakespeare den Plan zur Reichsteilung an, um im Folgenden, am Beispiel der Nebenhandlung, die möglichen Konsequenzen, nämlich den familiären Konflikt, zu antizipieren. Daß Unstimmigkeiten innerhalb einer Familie ihrerseits weiterreichende Zwistigkeiten nach sich ziehen werden, war den Elisabethanern eine Selbstverständlichkeit. So erlaubt dieser Teil der Nebenhandlung bereits die Vermutung, daß die Reichsteilung selbst nicht ganz reibungslos verlaufen wird. Der weitaus größte Teil der Szene (34-283) spielt in der Gegenwart, befaßt sich mit der Verteilung des Erbes an die drei Töchter. Dazu muß man auch die Intervention Kents zählen - er versucht ja, das Urteil Lears rückgängig zu machen - sowie die Vermählung Cordelias. Diese beiden Momente weisen bereits auf die Zukunft hin, die in den letzten Versen (284-306) bestimmend wird, denn hier, wieder ein Prosadialog, legen Goneril und Regan den Grundstein zu ihrer gemeinsamen Aktion gegen Lear.

1-33

Die Nebenhandlung in 'King Lear'

Eine Besonderheit in King Lear ist die doppelte Handlungsführung. Wenn Shakespeare auch nur selten - wie etwa in The Comedy of Errors und in The Tempest - die Regeln der Einheit des Ortes und der Zeit gewahrt hat, so ist in seinen Dramen doch zumeist ein einheitlicher Handlungsstrang nachzuweisen. In King Lear dagegen besteht eine erläuternde, bereichernde und zugleich kontrastierende Wechselwirkung zwischen den Ereignissen um Lear und Gloucester. Lediglich von einer Ergänzung des plot durch den sub-plot zu sprechen, wie es u.a. J. Ellis[1]

1. "The Gulling of Gloucester", S. 275.

tut, scheint einseitig, da die Lebenswege beider Figuren keineswegs parallel verlaufen, sondern bedeutsame Unterschiede aufweisen. T. Hawkes[1] negiert sogar die Existenz einer doppelten Handlungsführung: die Ereignisse um Gloucester seien sowohl ein Teil als auch eine Variante der Geschichte Lears. Dagegen kann man F.W. Wadsworth[2] zustimmen, der den verallgemeinernden Aspekt der doppelten Handlungsführung hervorhebt; in diesem Sinne ist die Tragödie "a comment upon all mankind - not simply upon one man, or one age, but upon human experience at any time and in any place."
Diese zweigeteilte Handlung klingt bereits in den ersten 33 Versen der Tragödie an. Kent, Lears Gefolgsmann, trifft mit zwei Hauptfiguren der Gloucester-Handlung zusammen. Dieser zahlenmäßige Vorrang spiegelt sich auch inhaltlich wider: lediglich 6 Verse sind Lear direkt gewidmet, während im weiteren Verlauf Ereignisse um Gloucester zur Sprache kommen. In beiden Fällen wird das Ereignis vorgestellt,das dem Helden letztlich zum Verhängnis werden wird: bei Lear die Reichsteilung zu Lebzeiten[3], bei Gloucester die außereheliche Beziehung[4]. Zugleich wird hier ein elementarer Gegensatz zwischen beiden Figuren sichtbar: Lears Irrtum ist die gegenwärtige Fehleinschätzung der Realität, und dementsprechend vollzieht sich sein Leidensweg und Läuterungsprozeß im geistig-seelischen Bereich; Gloucesters Fehlverhalten ist dagegen körperlicher Art, verbunden freilich mit der entsprechenden geistigen Einstellung, die durch weitgehend physische Pein geläutert werden wird.

---

1. Shakespeare and the Reason, S. 160.
2. "Sound and Fury: King Lear on Television", S. 259.
3. z.B. I,4,30-43
4. V,3,173-174

1-6

Der kurze Dialog über die anstehende Reichsteilung handelt von Lears Zuneigung zu seinen Schwiegersöhnen, wobei er offensichtlich seine Vorliebe für Albany nicht zugeben kann oder will, wie in den Worten "seem" und "thought" deutlich wird.[1]. Bei der Reichsteilung ist er jedoch um Ausgleich und Gerechtigkeit bemüht: selbst bei sorgfältigster Abwägung der ihnen zugedachten Teile läßt sich keine Übervorteilung Cornwalls feststellen (5-6). In dieser Gegenüberstellung wird die an sich selbstverständliche Tatsache angezeigt, daß objektive Güter wie etwa Landstriche durchaus meßbar sind, während das Maß an Gefühlen stets vage bleibt und nicht genau zu erfassen ist. Dieser Gegensatz schlägt sich nieder in Ausdrücken des Ungewissen ("thought", "seem", "so"), vermischt mit präzisen Angaben ("now", "not", "most", "equalities","moiety"). Mit dieser unterschiedlichen Wertschätzung wird zugleich die Problematik der Reichsteilung antizipiert und ein Thema angeschlagen, das im Verlauf der Tragödie immer wieder modifiziert werden wird[2]. Überdies bekundet sich hier bereits ein Teil von Lears falschem Wirklichkeitsverständnis und seiner mangelnden Einsicht in das Gewicht der Dinge.

---

1. Vgl. auch G.R. Elliott, "The Initial Contrast in King Lear", S. 253.
2. Ähnlich erachtet A.F. Kinney ("Lear", S. 677) die Sprache dieser Passage als bezeichnend für den weiteren Handlungsablauf: es gehe dabei zwar um konkrete Fragen, doch würden sie immer wieder durch Intrigen und Ungewißheiten überlagert.

7-33

Auch die ersten Verse der Gloucester-Handlung sind vom Problem der Wertschätzung bestimmt, die jedoch, wie der gesamte sub-plot, kaum über den familiären Bereich hinausgeht[1]. Hier ist die Rede von Gloucesters Verhältnis zu seinen Söhnen, dem "whoreson" (22) Edmund und dem etwas älteren Edgar "by order of law" (18). Seine Einstellung zu ihnen ist offenkundig: der Vater selbst behauptet zwar, keinen von ihnen zu bevorzugen, dem Zuschauer dagegen ist klar, daß Edmund nur ungern anerkannt wird (22-23). Denn er ist eine ständige Erinnerung an Gloucesters außereheliche Beziehung, wobei jedoch auffällt, daß dieser Fehltritt sein Gewissen kaum belastet[2]. Wie fragwürdig seine Einschätzung der Sachlage ist, zeigt sich nicht zuletzt in dem definitiven "no dearer in my account" (19). Auch er glaubt, die Zuneigung zu den Söhnen objektiv messen zu können. Überdies macht er sich von der Psyche seines Sohnes Edmund ein falsches Bild. Dieser läßt sich nämlich keineswegs mit einer solchen Bemerkung abspeisen.

Erste Charaktermerkmale der Figuren

Es ist kennzeichnend für diese ersten Verse, daß die Personen hier noch nicht ihrem späteren Bild entsprechen. Am nächsten kommt dem jedoch Edmund, wenn man den treffenden Satz von M. Rosenberg[3] zugrunde legt: "His chief role is the playing of roles." In dieser ersten Szene erweist er sich als gehorsamer,

---

1. Gloucester wird zwar für seine Königstreue gestraft werden, d.h., seine Motive sind durchaus politischer Art, aber sein Leidensweg vollzieht sich auf privater Ebene.
2. In der Gleichsetzung beider Söhne sieht I. Ribner (Patterns in Shakespearean Tragedy, S. 13of) eine Negierung der gesell-

b.w.

höflicher junger Mann, der das vom Vater erwartete Verhalten gegenüber dessen "honourable friend" (27) an den Tag legt[1]. Doch selbst wenn man Edmund noch nicht im Licht seines beliebig wechselnden Rollenspiels sieht, so drücken der drohend-warnende Unterton seiner Antwort an Kent (3o) sowie seine Verbindung von Liebe und Verdienst eine Einstellung aus, der man mit Bedacht begegnen sollte. Daß seine ersten Worte nur Rollenspiel sind, wird überdeutlich, wenn man veranschlagt, daß er das lieblose Gespräch seines Vaters mitangehört hat. Und schließlich muß man ihn als den ersten Verbannten der Tragödie ansehen; Gloucesters Bemerkung über die 9-jährige Abwesenheit des Sohnes und das fast hastig hinzugefügte "and away he shall again" (31-32) unmittelbar vor dem Einzug des Königs müssen Edmund davon überzeugen, daß er ein ungeliebter Sohn ist. C.N. Coe[2], der verschiedene Auffassungen der Kritiker zu Edmunds Anwesenheit während dieses Gesprächs diskutiert, kommt zu dem Schluß, daß sich gerade aus dieser Vater-Sohn-Beziehung eine starke Motivation für Edmunds späteres Verhalten ergibt.

Gloucester selbst stellt mit seinem Auftreten zu Beginn der Tragödie unter Beweis, daß seine Einschätzung der Wirklichkeit der Korrektur bedarf, daß ein wahres Verantwortungsbewußtsein in ihm erst zu entwickeln ist. Seine unbekümmert-

---

schaftlichen Gesetze, wie sie Lears Verzicht auf seine königlichen Pflichten entspreche.

3. The Masks of 'King Lear', S. 14.

1. Seine geradezu unterwürfige Haltung dem Vater gegenüber tritt in Peter Brooks Lear-Inszenierung zutage, wo er ihm die Stiefel putzt; vgl. M. Rosenberg, The Masks of 'King Lear', S. 14

2. Shakespeare's Villains, S. 58.

genüßliche Art, mit der er über seine außereheliche Beziehung und Edmund plaudert, lassen ihn bestenfalls unüberlegt, eher aber taktlos und verletzend erscheinen. Der gewollt leichte Ton seiner Worte, die prahlend-genüßliche Erinnerung an den "good sport at his making" (22)[1], das anzügliche Wortspiel mit "conceive" im geistigen und sexuellen Bereich, die kumpelhaft wirkende Frage: "Do you smell a fault?" (15)[2] lassen ihn als einen Menschen erscheinen, der seinen Fehlern gegenüber blind ist, der den Sohn in der "unawareness of lust" gezeugt hat[3]. Alle diese Merkmale eines leichtfertigen und sorglosen Menschen lassen sich jedoch schon bei seinem nächsten Auftritt nicht mehr nachweisen. Lediglich im Gespräch mit dem ebenbürtigen Kent schlägt er diesen Ton an.

---

1. In IV,1,37 beklagt er sich über die unbekümmerten Götter; zu diesem Zeitpunkt hat er darin bereits einen Fehler erkannt, während er sein eigenes Verhalten keineswegs kritisiert. Dagegen sieht L. Rosinger ("Gloucester and Lear: Men Who Act Like Gods", S. 493) etwas überspitzt in Glouceters Hybris den entscheidenden Fehler: mit der Zeugung, der Schöpfung eines Menschen, für den er jedoch nicht in ausreichendem Maße aufkommen will, stelle er sich auf die gleiche Stufe mit den unbekümmerten Göttern.
2. Die Elisabethaner bringen häufig ein Vergehen in Zusammenhang mit dem Geruchssinn, vgl. III,7,83-84. Eine Diskussion über sight-pattern und sense of smell bei L.M. Thompson, "Shakespeare's King Lear", it. 57.
3. A. Aronson, "Shakespeare and the Occular Proof", S. 424. Für Aronson ist es vom ethisch-moralischen Standpunkt aus unwichtig, ob ein Fehltritt in Unkenntnis seiner Stafwürdigkeit begangen wird oder im Bewußtsein seiner Verwerflichkeit.

Dieser verhält sich dagegen ganz konträr. Wenig später wird er seinem Herrn die Stirn bieten, während er hier einen eher unentschiedenen Eindruck macht. Seine Sprache ist gekennzeichnet durch unsichere Formulierungen, Fragen und Einschränkungen: "cannot", "thought"[1]. Mit seiner Bemerkung: "I cannot wish the fault undone, the issue of it being so proper" (16-17) toleriert er Gloucesters früheren Fehltritt[2] und schätzt überdies Edmund falsch ein, der sich ja keineswegs als "proper" erweisen wird[3].

Die grundlegende Stimmung dieser Passage

"The atmosphere of the first episode in the scene...is casual, urbane, even relaxed"[4]. Dieser Bemerkung kann man nur bis zu einem bestimmten Grade zustimmen. Mack läßt sich wohl von dem allerersten Eindruck täuschen. Denn schon bei näherem Hinsehen treten die oben angeführten Probleme überdeutlich zutage: die eher negativ gezeichneten Figuren, ihre falsche Einschätzung der Realität, die ungleiche und ungerechte Behandlung von Gloucesters Söhnen mit dem drohenden familiären Konflikt. Mit dieser mehrdeutigen Darstellung rückt King Lear in die

---

1. Dagegen sieht J.J. Kelly (Identity and Time, S. 117) in Kent einen profilierten Charakter und selbstsicheren Menschen, der die wortreichen und verschwommenen Ausführungen Gloucesters mit der eindeutigen Frage nach Edmund beenden will.
2. "Kent can be loyal...to a fault." (R.W. Battenhouse, Shakespearean Tragedy, S. 286)
3. Vgl. Mirandas Bemerkung über die "goodly creatures" in The Tempest V,1,182-184.
4. M. Mack, 'King Lear' in Our Time, S. 93.

Nähe der Romanzen, die nach dem Bauprinzip Glück-Zerstörung-neues Glück gestaltet sind, und in denen jedes dieser Elemente zugleich sein Gegenteil beinhaltet. Ein besonders beredtes Beispiel dafür ist The Winter's Tale, wo die scheinbar heitere Harmonie im Gespräch der beiden Lords auch getrübt wird durch ein überirdisches Grollen, das kommendes Unheil ankündigt[1]. Im Gegensatz dazu sieht etwa R.M. Perkinson[2] im Eingang zu King Lear noch keine Tragik enthalten, während z.B. R.F. Miller[3] märchenhafte Züge in der Eingangsszene nachweist.

Zur Bedeutung der Familie

J. Kirsch[4] wirft die Frage auf, warum Shakespeare zu so einem frühen Zeitpunkt Gloucesters "unconciousness" darstellt; seine Antwort, es sei "perhaps not too early to assume that suffering will serve the purpose of developing conciousness" befriedigt indessen nicht. Wichtiger scheint doch wohl zu sein, worin sich Gloucesters fehlendes Verantwortungsbewußtsein äußert. Und das ist ohne Zweifel die fragwürdige Auffassung von der Familie, die Beziehung zu seinen Kindern und der Mutter Edmunds. Und diese Haltung dient zugleich der Erläuterung der Lear-Handlung.
Innerhalb des gesamten Weltgefüges der Elisabethaner stellt die Familie die kleinste soziale Einheit dar. Intakte Beziehungen in diesem abgesteckten Rahmen müssen als Grundvoraussetzung gelten für das Staatsgefüge; und umgekehrt: Zwietracht

---

1. Zu Parallelen zwischen The Winter's Tale und King Lear vgl. u.a. J. Rees, "Revenge, Retribution, and Reconciliation", S.34f.
2. "'Is This the Promised End?'", S. 204
3. "King Lear and the Comic Form", S. 4.
4. Shakespeare's Royal Self, S. 188.

und besonders Mißachtung der Familienbande bleiben keineswegs auf diesen Teil beschränkt. Hier stehen nicht nur persönliche Beziehungen auf dem Spiel, "but social relationships in general"[1] Daher wird immer wieder davor gewarnt, diese Ordnung bewußt oder fahrlässig zu zerstören. So beschwört etwa im Jahre 1547 Thomas Becon in der Homily Against Adultry sein Publikum: "What contention and manslaughter cometh of whoredom! How much is the public weal impoverished and troubled through whoredom!"[2]. Und für eine harmonische Beziehung zwischen Eltern und Kindern tritt etwa die 1574 erschienene Abhandlung Against Disobedience and Wilful Rebellion ein; der Verfasser gibt "dissention between parents and children" als "predictable counterpart of dissention in the body politic" aus[3]. An solche und ähnliche Mahnungen mag Shakespeares Publikum gedacht haben, als es von Gloucesters Ehebruch hörte. Mit Einschränkungen darf man H.L. Klevar[4] zustimmen, der die "nuptial breaches" als "indices of a larger social disorder" ansieht.

33-283 Die Reichsteilung

Es ist offenkundig, wie eng im elisabethanischen Bewußtsein private und öffentliche Angelegenheiten miteinander verknüpft sind, wobei das Staatsgefüge als bedeutendste irdische Instanz als richtungsweisend für die übrigen Institutionen anzusehen

---

1. R.A. Levin, To Still the Beating Mind, S. 88
2. Zitiert nach H.L. Klevar, "King Lear: The Unnatural Nuptial Breach", S. 118.
3. B.S. Sinnott, The Father-Daughter Theme in Shakespeare's Plays, S. 16.
4. "King Lear: The Unnatural Nuptial Breach", S. 121.

ist[1]. Auch in Lears Plan, sein Reich zu Lebzeiten unter die Töchter aufzuteilen, sind der politische und der familiäre Aspekt miteinander verwoben.

Lears politischer Plan

Mehr noch als andere zentrale Stellen der Tragödie gibt Lears eigenwilliges Verhalten Anlaß zu den unterschiedlichsten Bewertungen und Beurteilungen in der Sekundärliteratur. Die wertenden Einschätzungen reichen von krasser Ablehnung seines Vorgehens bis zur Gutheißung des wohldurchdachten Planes. Dabei fällt jedoch auf, daß diejenigen Kritiker, die eine Erläuterung des politischen Vorhabens anstreben, zugleich auch zu einer positiven Würdigung gelangen.
Für die Kritik an der Reichsteilung wird besonders auf die zeitgenössischen Prinzipien verwiesen, die das geordnete Weltgefüge aufrechterhalten. Danach steht dem Staat als höchster irdischer Instanz ein König vor, der, gleichsam als Gottes Ebenbild auf Erden, durch ihn in sein Herrschertum eingesetzt wird und nur durch Gottes Willen, letztlich durch den Tod, seiner Pflichten wieder enthoben werden kann. In der Annahme, daß Lear aus freien Stücken auf die Regierung seines Landes verzichtet, wird dem König ein Verstoß gegen das göttliche Ordnungsprinzip zur Last gelegt[2].
Zuweilen wird auch auf zeitgenössisches Schrifttum und politische Ereignisse Bezug genommen, um Lears Verhalten zu verurteilen. So wird etwa auf James I verwiesen, der mit seiner Thron-

---

1. Vgl. M.W. Tillyard, The Elizabethan World Picture, S. 25ff.
2. Dazu V.K. Whitaker, The Mirror up to Nature, S. 212; J.W. Draper, "'Hybris' in Shakespeare's Tragic Heroes", S. 232; auch M. La Belle, "Le Paradeigma dans OEdipe roi et le Roi Lear", S. 345; J.D. Johansen, "The Structure of Conflicting Cosmologies in King Lear", S. 85.

besteigung 1603 zwar England und Schottland in Personalunion verband, in zahlreichen Parlamentsreden und Schriften aber seinen Wunsch kundtat, überdies Irland einem geeinten Great Britain zuzuführen[1].

Im Lichte dieser Bestrebungen des Nachfolgers von Elizabeth I wird es als sträflich angesehen, ein geeintes Reich aufzuteilen. In diesem Zusammenhang gibt H.V. Jaffa[2] zu bedenken, daß eine Dreiteilung eher als ein harmonisches Gebilde anzusehen ist als die schließlich vorgenommene Halbierung, die als Voraussetzung für 'civil strife' gelten muß.

Einen anderen Punkt der Reichsteilung kritisiert H.-W. Schwarze[3]. Er erachtet den gesamten Plan als politisch falsch und ungerecht, da Lear durch sein Vorhaben, "the name, and all th' addition to a king"(136) beizubehalten, selber ein unzureichendes Maß an Einfluß und Autorität habe, die Töchter dagegen ohne eigentliche Autonomie seien.

Während hier davon ausgegangen wird, daß sich der König gewisse Machtbefugnisse wahren will, nehmen andere Kritiker Bezug auf Lears Wunsch, unbelastet seinem Ende zuzugehen. I. Evans[4] weist darauf hin, daß in diesen Worten "the old man for the first time begins to gain supremacy over the King". Ebenso sieht G.M. Kosinzev[5] in seinem Film den König zunächst ohne wahre Größe, - eher dem "ungeheuerlichen Irrtum eines alten Mannes" verfallen. Dieser Irrtum besteht nicht zuletzt darin,

---

1. J.W. Draper, "The Occasion of King Lear", S. 176ff; zum aktuellen Hintergrund der Teilung, insbesondere zu James I, vgl. G.Wickham, "Von der Tragödie zur Tragi-Komödie", S. 9ff.
2. "The Limits of Politics", S. 41o.
3. Justice, Law, and Revenge, S. 14o.
4. The Language of Shakespeare's Plays, S. 179.
5. "Gedanken zum Film König Lear", S. 88.

daß sich Lear von den Regierungsgeschäften zurückziehen will, um einen sorgenfreien Lebensabend zu verbringen, zugleich jedoch Macht und Einfluß eines Herrschers beizubehalten gedenkt. Sein Fehler ist es, daß er seine Autorität für "unerschütterlich"[1] hält. Seinem eigenen "egocentric universe"[2] verhaftet, glaubt er nicht daran, daß sich die Situation einmal ändern könnte. In diesem Sinne ist W. Clemen[3] zuzustimmen, wenn er das Wort "crawl" in Zusammenhang mit den im ganzen Drama vorherrschenden Tiermetaphern sieht und damit die Andeutung eines kranken, verwundeten Tieres als Anzeichen tragischer Ironie einstuft. Diese ironische Nuance wird auch in dem Partizip "unburthened" spürbar, denn Lear wird nach der Teilung keineswegs unbeschwert und frei von lastender Sorge leben können.

Diesen Aspekt läßt R.S. Berman[4] unberücksichtigt, wenn er auf die ethischen Möglichkeiten einer Abdankung hinweist: religiöse Meditation, Konzentration auf das Ewige, wie sie auch etwa John Donne als Anliegen eines alternden Menschen empfiehlt. Er nimmt dabei auf Karl V. Bezug, der 1556 zugunsten seines Sohnes, des späteren Philipp II. von Spanien, abdankt und sich in das Kloster San Jeromino de Fuste in Westspanien zurück-

---

1. H. Oppel, 'The Tempest' als Kommentar zu 'King Lear', S. 1o3. In diesem Zusammenhang betont Oppel, daß Lear noch bis zum Schluß uneingeschränkte Achtung von den ihm Nahestehenden entgegengebracht wird, während Prospero, dessen Lebensweg gewisse Vergleiche mit dem des Königs erlaubt, es stets nur mit eher unwilligen und sogar aufrührerischen Untergebenen bzw. Verwandten zu tun hat.
2. A. Riemer, "King Lear and the Egocentric Universe".
3. "King Lear", S. 266.
4. "Power and Humility in Shakespeare", S. 11f.

zieht[1].
Ein solcher Rückzug von den Staatsgeschäften ist jedoch für die Elisabethaner äußerst bedenklich. So zeigt etwa das Beispiel Prosperos, daß ein Herrscher trotz seines nicht unberechtigten Verlangens nach Weisheit doch in erster Linie seinen Pflichten gewissenhaft nachzukommen hat. Dabei muß man aber berücksichtigen, daß Lear gar nicht so sehr an seine Entlastung denkt, sondern vorzugsweise das Wohl seines Landes im Auge hat. Er will zu Lebzeiten sein Reich aufteilen, damit später keine Streitigkeiten entstehen. Er denkt keineswegs daran, sich vom Regierungsamt zurückzuziehen, vielmehr beabsichtigt er, die Oberhoheit beizubehalten. Somit wird auch der wesentliche Unterschied zu Gorboduc deutlich, wo Reichsteilung und Abdankung als gefährlich dargestellt werden: "Lear hat sich nicht zu voreiligen Maßnahmen entschlossen, und er dankt überhaupt nicht ab."[2]
In diesem Zusammenhang ist auch die "coronet" (139) bedeutsam, die sich die Schwiegersöhne teilen sollen, nachdem Cordelia enterbt worden ist. Im Lichte von Lears Geständnis, er habe den Lebensabend mit Cordelia verbringen wollen, wird ersichtlich, daß diese Krone für die Lieblingstochter gedacht war. Daher vermuten J.R. Dove und P. Gamble[3], daß die'coronet',im Gegensatz zur 'crown'des Königs Symbol eines Adeligen, für Cordelia in ihrer Rolle als Lears "deputy, now a duchess" bestimmt ist. Dagegen wendet G.W. Williams[4] ein,daß bei Shakespeares unterschiedlichem Gebrauch beider Begriffe[5] durchaus in King Lear die Königskrone gemeint sein könne,

---

1. Ähnlich verbindet W. Empson ("Fool in King Lear", S. 18o) die Abdankung Lears mit dessen Wunsch, neue Einsichten zu erlangen und die ihm nun gewährte Freiheit der Kontemplation zu widmen.
2. H. Oppel, Die Vorgeschichte zu 'King Lear'. S. 39. Ähnlich auch H.V. Jaffa, "The Limits of Politics", S 413.
3. - 5. b.w.

was die Annahme von Lears regelrechter Abdankung stützt. Zur weiteren Klärung der Frage würde es beitragen, wenn man den Sprachgebrauch anderer elisabethanischer Dramatiker zu Rate zieht. So scheint für Marlowe 'coronet' als Zeichen für den Unterkönig (im Unterschied zu 'crown', die dem Herrscher zukommt) zu gelten. Wenn aber Cordelia die Krone des Vizekönigs zugedacht ist, so weist Lear seiner Lieblingstochter eine bevorzugte Stellung gegenüber den Schwestern zu. Dies muß als letzter und bedeutendster Teil seines "darker purpose" (36) verstanden werden, den der König nur allmählich und keineswegs vollständig enthüllt. Während Kent und Gloucester davon ausgehen, daß Lear eine Zweiteilung beabsichtigt, verkündet er dem Hofstaat: "Know that we have divided / In three our kingdom" (37-38). Doch nicht nur das: er bedenkt die Lieblingstochter mit "a third more opulent" (68) und will damit sie und ihren künftigen Gatten in die Lage versetzen, "die politische Hegemonie gegenüber Cordelias habgierigen Schwestern und deren neidischen Männern zu wahren."[1)]
Aus dieser Sicht darf man annehmen, daß der bedeutende Landstrich, für den Cordelia die politische Verantwortung übernehmen soll, in der Mitte der Insel liegt und somit auch die Hauptstadt einschließt[2)]. Danach würden Albany und Cornwall das heutige Schottland bzw. Südwestengland erhalten. Für diese

---

3. "Our Darker Purpose", S. 312ff.
4. "Lear's Coronet", S. 99.
5. Vgl. auch Julius Cesar I,2,236f.

1. H. Oppel, 'The Tempest' als Kommentar zu 'King Lear', S. lol. Diese umsichtige Planung setzt allerdings nicht nur politischen Weitblick voraus, sondern zeugt auch von tiefem Einblick in den Charakter der beiden älteren Töchter, vgl. H. Oppel, Die Vorgeschichte zu 'King Lear', S. 45.
2. Vgl. G. Wickham, "Von der Tragödie zur Tragi-Komödie", S. 24.

Art der Teilung sprechen ohnehin die Namen der Herzöge[1]. Cordelias Zwischenstellung könnte auf diese Weise einer möglichen Verschwörung der beiden älteren Töchter entgegenwirken. Mit diesem wohldurchdachten Plan erweist sich Lear als vorausschauender, umsichtiger Staatsmann[2].Was ihn dennoch scheitern läßt, ist nicht in den politischen Gegebenheiten begründet, sondern in seiner Unbesonnenheit, die ihn zu überstürzten Entscheidungen und sinnlosen Bannsprüchen bewegt[3].

Der love-test

Die Erfragung von Liebesbeweisen wird in der Sekundärliteratur ebenso unterschiedlich gewertet und gedeutet wie die gesamte Reichsteilung. Immerhin ist auffallend,daß sich die meisten Interpretationsversuche mit der Begründung für diesen Schritt befassen und in Lears Charakter und seiner Umgebung nach einleuchtenden Motiven forschen. In diesem Sinne konstatiert J. Reibetanz[4]: "Lear's opening scene satisfies the question 'How' while ignoring the 'Why'". Allerdings ist die Frage des 'Warum'

---

1. Vgl. J.W. Draper, "The Occasion of King Lear", S. 181.
2. So spricht I. Leimberg (Untersuchungen zu Shakespeares Zeitvorstellungen, S. 53) von der Reichsteilung als einer vorbeugenden Maßnahme, die den Ungewißheiten der Zukunft begegnen soll.
3. Vgl. A.G. Davis, The Royalty of Lear, S. 8. R. Fricker (Kontrast und Polarität in den Charakterbildern Shakespeares, S.172) sieht Lear als einen Menschen, in dem Impulsivität und der Wunsch nach Ruhe kontrastieren. Dagegen führt A.-G. Kuckhoff ("Zufall und Notwendigkeit im Drama William Shakespeares", S. 128) das Scheitern Lears auf die "Präponderanz gesellschaftlicher Prozesse gegenüber der Laune des Zufalls" zurück.
4. b.w.

im love-test von untergeordneter Bedeutung, wenn man die Reichsteilung als solche dagegenhält. Dort wird Lears Plan hauptsächlich von der Sorge um sein Reich getragen. Der König verleiht diesem Vorhaben mehr Gewicht, indem er das Geschehen in einen dem Königshof angemessenen feierlichen und zeremoniellen Rahmen Kleidet[1]. Diese "regal ceremoniousness"[2] schlägt sich sowohl in Elementen der Sprachform wie Rhythmus, Reim und Blankvers als auch in der Vorgehensweise nieder. Dazu muß man auch die formale Liebesbefragung zählen, die überdies eine vom ursprünglichen Plan abweichende Dreiteilung des Reiches ermöglichen soll. Dabei darf man davon ausgehen, daß Lear nicht nur relativ uninteressiert an den speziellen Antworten der Töchter ist, sondern daß er auch keinen Zweifel an einem wunschgemäßen Verlauf hat[3].
Gleichwohl finden sich auch in den verschiedenartigen Begründungen einige überlegenswerte Aspekte. So sieht etwa N.B. Atwood[4] in den geforderten Liebesbeweisen "a rhetorical exercise familiar to all who had ever attended grammar school". Solche "oratorical demonstrations" wurden zwar tatsächlich häufig zur Übung empfohlen, und die Antworten der beiden älteren Töchter können als eine Erfüllung der ihnen gestellten Aufgabe verstanden werden, jedoch bleibt bei dieser Erklärung die persönliche, die psychologische Situation Lears unberücksichtigt.
So gelangt K.M. Abenheimer[5] zu der Ansicht, daß der König die

---

4. The Lear-World, S. 21

1. Diesen Zusammenhang erwähnt H. Oppel, Titus Andronicus, S.88.
2. I. Evans, The Language of Shakespeare' Plays, S. 178.
3. Dazu J.J. Kelly (Identity and Time, S. 182): "Lear cannot suffer ambiguity: he must push the moment to its crisis, assuring himself even of what is not in doubt."
4. "Cordelia and Kent: Their Fateful Choice of Style", S. 44ff.
5. "On Narcissism - Including an Analysis of Shakespeare's King Lear", S. 328.

Privilegien des Herrschers nur gegen etwas Wertvolleres, nämlich "unrestricted love" aufgeben will. Diese "perfect and absolute love" sei die Art von Liebe, "which the narcissist expects from the perfect mother". Ein ähnliches Bedürfnis nach Liebe, wenngleich nicht die des Kindes zur Mutter, konstatiert A. Pauncz: "Lear not only loves his daughters; he is also in love with them."[1] In diesem Sinne sind love-test und Reichsteilung als eine Art "love-suit for the favor of his daughters" anzusehen. Ein Lear unbewußtes Liebesbedürfnis glaubt auch A. Grinstein[2] zu erkennen: er stützt seine These mit Lears Wissen um den nahen Tod[3]. In dieser Konstellation kommen zwei Momente zum Tragen, die gleichsam die Thesen von Abenheimer und Pauncz verbinden: es ist die "childhood orientation in Lear", die kindliche Frage nach der elterlichen Liebe. Und diese wird von einem "incestous attachment" zu den Töchtern ergänzt sowie von dem Verlangen nach einer "life-sustaining figure".

Während diese Thesen auf einer weitgehend psychoanalytischen Begründung fußen, bemühen sich andere Kritiker um einen sozial-theoretischen oder philosophischen Ansatz. Der alte König, an Ehrerbietung, Autorität und schmeichelhafte Äußerungen gewöhnt, läuft Gefahr, die Realität falsch einzuschätzen. Denn sobald er Gesellschaft und Individuum voneinander trennt, kann er sich nicht mehr auf seine königlichen Privilegien berufen. Doch zu dieser Einsicht wird er erst im Verlauf seines

---

1. "Psychopathology of Shakespeare's King Lear", S. 60.
2. "King Lear's Impending Death", S. 128ff.
3. Bereits der Nachweis eines schlechten Gesundheitszustandes - Altersschwäche und Herzleiden - ist fragwürdig und widerspricht überdies dem Bild des zuweilen rüstigen, ja tatkräftigen Mannes, das sich im Verlauf der Tragödie bietet.

Leidensweges gelangen; bei der Reichsteilung weiß er noch nicht um die fatalen Folgen, um den Verlust seiner Macht, um das Angewiesensein auf sein schlichtes Menschsein. Diese Position tritt in der Theaterinszenierung von Salomon Mikhoels 1935 in Moskau zutage[1]. Hier sieht sich Lear als Zentrum des Universums, begabt mit innerem Wert und Weisheit, die für ihn die einzige Richtschnur geworden sind, während die ganze Welt an Bedeutung verliert. In diesem Sinne wird der love-test als "ironic scorn for both possessions and human feelings" verstanden, ja als Ausdruck einer Art von Nihilismus, mit dem er allem begegnet, was außerhalb seiner eigenen Individualität existiert. Love-test und Reichsteilung werden hier gedeutet als Gelegenheit, "to test his view of reality and to prove the truth of his conception of the world".
Selbstverständnis und das Bewußtsein des langjährigen Herrschens sind auch nach Ansicht von D.C. Hockey[2] dominant. Sie sieht den love-test als erstes Glied in der Kette des trial-pattern, das hier wie im ganzen Drama love und justice miteinander verbindet.
Bezeichnend für die bisher aufgeführten Thesen ist, daß sie sich alle nicht mit der Beziehung zwischen Vater und Töchtern befassen. Gerade dies ist aber ein wesentlicher Aspekt, vor allem, wenn man das Dilemma Cordelias veranschlagt. Indem Lear die politische Entscheidung mit einer Frage aus dem familiären Bereich verbindet, wird die Problematik ungleich komple-

---

1. Vgl. D.C. Gerould, "Literary Values in Theatrical Performance", S. 314ff.
2. "The Trial Pattern in King Lear", S. 389-399.

xer und umfassender[1]. Die Beziehung zwischen dem Vater und seinen Kindern wird zwar durch den love-test nicht eigentlich berührt, doch ist Lears Überzeugung vom Gehorsam der Töchter ein Zeichen dafür, daß er sich nicht nur als König, sondern auch als Familienoberhaupt der nötigen Achtung und Ehrerbietung sicher ist.

Lears erste Rede

In seiner Eingangsansprache tut Lear sein Vorhaben kund, den Töchtern schon vor seinem Tod ihr Erbe zuzuweisen. Er begründet diesen Schritt mit seinem Alter und dem Wunsch, einen sorgenfreien Lebensabend zu verbringen. Dieser Gedanke paßt aber ebensowenig in das Bild des aufbrausenden Mannes, das man im Verlauf der Tragödie erhält, wie er sich in die gesamte Tonlage dieser Passage einfügt.
Noch im Besitz seiner Macht und Autorität gibt er Anweisungen und Befehle ("give me","speak", "tell me"), und seine Sprache wirkt fest und überzeugt ("constant will", "fast intent", "we will"). Er selbst ist derjenige, der anderen etwas mitteilt, und die einzige Frage verliert dadurch die sonst anklingende Unsicherheit, daß sie mit einer Aufforderung ("tell me") eingeleitet wird. Diese selbstbewußte, beherrschende Art schlägt sich nicht nur in einzelnen Ausdrücken nieder, vielmehr wird die gesamte Tonlage dieser Passage davon bestimmt. In diesem Sinne wird auch verstärkt auf den ritualen, zeremonieartigen Charakter dieser Passage, wie überhaupt des größten Teils der

---

1. I. Morris (Shakespeare's God, S. 354) sieht darin eine Unachtsamkeit Lears, da die Flüche über Cordelia sowie deren Gehorsamsverweigerung nicht nur den Vater, sondern zugleich auch den König betrafen.

Reichsteilung, verwiesen. Die Darstellung des Prunkvoll- Königlichen auf der elisabethanischen Bühne entspricht durchaus dem zeitgenössischen Geschmack. So erwähnt etwa M. Fujita[1] unter Heranziehung elisabethanischer Zeugnisse die Begeisterung der Engländer beim Einzug in eine Stadt, wobei vor allem die visuellen Aspekte gewürdigt werden. Dagegen fällt auf, daß moderne Inszenierungen die Vielschichtigkeit in Lears Charakter hervorheben. So ist etwa das erste Wort in Peter Brooks Filmversion "know"[2]. Der scheinbar selbstsichere, beherrschende Ton wird zugleich durch Lears zögernde Sprechweise und ängstliche Pausen verwischt und nivelliert. Hier wird die Person des Königs in Lear durch den sorgenden Vater und alten Mann überlagert. - Diesen menschlichen Aspekt betont Salomon Mikhoels[3] insbesondere in den ersten Bildern: scherzhaft droht hier Lear seiner jüngsten Tochter, die sich versteckt hat, und dem Narren, der auf den Thron geklettert ist. - Dagegen handelt der König in der Produktion von Glen Byam Shaw 1959 in Stratford[4] sehr rasch die formalen Ankündigungen ab, "to stage for his personal gratification his little scene of 'your old kind father' and his loving children", in Aussehen und Gebaren ganz der "complacent pater familias".
Neben diesem herrschaftlichen Auftreten erweist sich Lear in seiner ersten Rede aber auch als Vater. Dabei fällt auf, daß an dieser Stelle erstmals die Existenz der "daughters" erwähnt wird und auch offenkundig wird, daß Cornwall und Albany nicht nur irgendwelche "Dukes" sind, sondern "our sons". Und obwohl die Töchter als Erben anzusehen sind, denen die "several dowers" zugesprochen werden, wenden sich sowohl Kent und Gloucester als auch Lear zunächst an die Schwiegersöhne. Die-

---

1. "The Concept of the Royal in Shakespeare", S. 13f.
2. Vgl. W. Chaplin, "Our Darker Purpose", S. 168-187.
4. Vgl. M. Byrne, King Lear at Stratford-on-Avon", S. 19o.
3. Vgl. D.C. Gerould, "Literary Values", S. 313f.

se Bewertung ist aus zeitgenössischer Sicht zu verstehen: während zu Lebzeiten Elisabehts I. nur wenige Autoren ihre ablehnende Haltung gegenüber einer unverheirateten Königin äußerten, wurden nach deren Tod 1603 vermehrt Meinungen ausgesprochen, daß zum einen das göttliche Gesetz die oberste Herrschaft einer Frau verbietet[1], daß also eine Königin nicht ledig sein darf, sondern ihre Macht dem Gatten übertragen muß[2], zum anderen die Königin vor ihrer Thronbesteigung verheiratet sein soll, da es unter ihrer Würde ist, einen Mann um die Hand zu bitten[3].

Vom Sprachlichen her fallen zwei Schlüsselworte auf, die Lears Funktion als Vater und König bezeichnen: love und strife. Sie durchziehen das ganze Drama und charakterisieren die einzelnen Figuren. Bei Lear wird deutlich, daß er noch die gleiche Einstellung zur Liebe hat, wie sie in den ersten Versen deutlich wurde. Er hält sie für eine mathematisch erfaßbare Größe: Albany ist "no less loving" als Cornwall, und Lear fragt nach der größten Liebe. Daß er tatsächlich Gefühle ebenso betrachtet wie konkrete Dinge, zeigt sich in der Gleichsetzung von "largest bounty" und "several dowers". Dennoch enthält Lears Liebesbegriff auch Elemente der natürlichen zwischenmenschlichen Zuneigung und ist gleichsam als geistige Fähigkeit aufzufassen. Gewiß, auch er erwartet, "nature doth with merit challenge" (53), aber die Grenzen der Natur, so wie er sie auffaßt, müs-

---

1. Seit der Versuchung Adams durch Eva ist die Frau nach biblischer Auffassung mit der Dominanz des Mannes gestraft.
2. Daher vermutet Lear wohl, daß die Schwiegersöhne herrschen und die Töchter um ihr Teil ringen, den Vater gleichsam mit Worten versuchen.
3. Daher wohl die geplante Vermählung Cordelias zu diesem Zeitpunkt. Vgl. zu dieser Problematik C.T. Wright, "The Queen's Husband", S. 133-138.

sen gewahrt bleiben. Indem er hofft, "future strife" vermeiden zu können, wird erneut die ironische Nuance spürbar, die sich vielfach in Lears Auftritten als selbstherrlicher König nachweisen läßt. Gerade durch dieses Bemühen wird er ja einen Wettstreit entfachen, der auf seinem Rücken ausgetragen wird. Auch die beiden Bewerber um Cordelia werden als "great rivals" bezeichnet. Liebe ist für Lear also immer mit rivalisierendem Streben verbunden, mit Wettstreit und Verdienst, doch hebt sich sein Liebesbegriff deutlich gegen Edmunds finster-drohende Prophezeiung ab: "I shall study deserving" (3o).
Zu Shakespeares Zeit wußte man noch um die doppelte Bedeutung des Wortes love: der erste Begriffsinhalt stammt aus dem altenglischen lufian und bezieht sich auf die natürliche Zuneigung; der andere ist vom altenglischen lofian abgeleitet und meint eine eher materielle Wertschätzung[1].

55-67 Gonerils Antwort und ihr Erbteil

Die Gleichsetzung von Liebe und materieller Wertschätzung deutet sich in Gonerils Antwort an, gelangt aber erst bei Regan zu voller Entfaltung. Goneril ist zu wahrer Liebe nicht fähig, scheint sie nicht zu kennen, sodaß sie einen gewaltigen Wortschwall an die Stelle einer wahren Liebesbekundung setzt. Diese - allerdings geschickt gewählten - Worte dienen lediglich dazu, ihre "inner emptiness"[2] zu verbergen. Deshalb bedient sie sich einer "opaque language"[3], durchsichtig nicht zuletzt

---

1. Vgl. T. Hawkes, "'Love' in King Lear", S. 178-181.
2. J. Smith, Notes on 'King Lear', S. 8.
3. I. Evans, The Language of Shakespeare's Plays, S. 179.

durch den Gebrauch zahlreicher zumeist negativ formulierter Komparative. Durch den Vergleich ihrer Liebe mit verschiedenen materiellen und ideellen Werten vermeidet sie eine genaue Definition, die ihr ja auch gar nicht möglich ist. Gerade dadurch gibt sie aber unbewußt zu erkennen, daß ihr moralisch-ethische Werte fremd sind und sie eindeutig auf materiellen Gewinn abzielt[1]. Wenn auch G.C. Roti[2] den Hinweis auf "space and liberty" als eine Aussage deutet, die Gonerils freiwilligen Verzicht auf große Besitztümer bekunden soll, so zeigt doch der Gegensatz von kaltblütiger Kalkulation und der Beteuerung moralischer Werte an, daß sie sich in einem Zwiespalt befindet; sie sucht ihre eigenen Vorstellungen zu verbergen und eine dem Vater genehme Antwort zu geben. Dies kommt auch darin zum Ausdruck, daß ihre Aneinanderreihung von Vergleichen und Abgrenzungen trotz stark variierter Wortwahl und rhetorisch gehaltener Syntax unnatürlich und gezwungen wirkt. Da jedem Teil ihrer Aufzählung genau ein Vers gewidmet ist, fehlt ihrer Rede die Spontaneität, wie sie aus Cordelias Antwort spricht; der harte Rhythmus wird durch die zumeist einsilbigen Worte noch unterstrichen. Und obwohl ihre Rede mit "I love you" beginnt und endet, fehlt ihr der persönliche Bezug. Die Hyperbeln gestatten Goneril eine Akzentsetzung nach eigenen Vorstellungen. Dabei fällt auf, daß sie die Beispiele, die sie zum Vergleich heranzieht, ohne ein Prinzip der Auswahl aneinanderzureihen scheint. In ihrem Bestreben, eine gelungene Rede vorzubringen, spricht sie Themen an, wie sie ihr in den Sinn kommen und die ihr oder dem Vater wichtig sind.

---

1. J.E. Lathan ("Unconciousness Self-Revelation by Goneril and Regan", S. 166) kommt nach einer ausführlichen stilistischen Analyse dieser Antwort zu demselben Schluß.
2. "Shakespeare's King Lear I,1,56".

Deshalb ist es fraglich, ob man von einer vorbereiteten "recitation" wie H.S. Guyol[1] sprechen kann; vielmehr darf man doch gerade den ganz allgemein gefaßten ersten Satz als eine Art Entschuldigung für mögliche Unzulänglichkeiten sowie als Überlegung vor neuen Gedanken verstehen. Ebenso scheint sie im letzten Satz eine allgemeine, abschließende Bekräftigung für notwendig zu halten, die zwar auch tatsächlich durch die vorangestellten adverbialen Bestimmungen verstärkend wirkt, durch das ausdrucksschwache "all manner" und "so much" jedoch an Farbe verliert.
Aus alledem wird deutlich, welche grundlegende Bedeutung dem Wort in diesem Teil der Tragödie zukommt. So folgert denn auch H. Dry: "in a play in which the division of a kingdom rests solely upon filial protestations, words assume significance not only as messenger of a theme but also as part of the theme itself"[2] und weist zugleich auf das häufige Vorkommen von Worten hin, die selber schon 'sprechen, sagen' ausdrücken. Dabei muß man allerdings beachten, daß dieses Wortgut im Verlauf der Tragödie einem Wandel unterliegt, wie sich auch Lears Einstellung zum Wort ändern wird, was sich insbesondere in seinem unterschiedlichen Verhalten Cordelia gegenüber in I,1 und IV,7 zeigt. An dieser Stelle ist jedoch das Wort allein entscheidend und wird von Lear fälschlicherweise nicht so betrachtet "as words normally must be considered - under the categories of truth and falsehood"[3], vielmehr überträgt er die Einheit von Wort und Tat, die er bei sich selbst sieht,

---

1. "A Temperance of Language", S. 316; auch N.R. Atwood ("Cordelia and Kent", S. 46), der den love-test als rhetorische Übung ansieht und Gonerils Antwort als "ornate middle style" einstuft, der ohne Überzeugungskraft bleibt.
2. "Words in King Lear", S. 11.
3. S. Burckhardt, Shakespearean Meanings, S. 276.

auch auf die Antworten seiner Töchter.
So entspricht seine Entgegnung auch in wesentlichen Teilen der Rede Gonerils, beinahe Wort für Wort finden sich Entsprechungen. Die von Goneril angesprochene "eye-sight" spiegelt sich wider in "shadowy forests", wobei Lear schon unbewußt die im Stück so wichtige Augenmetapher in den Bereich des Finsteren, Dunklen verweist. Die "champains" beziehen sich auf "space and liberty" der Tochter, während "plenteous" and "wide-skirted" Gonerils Bevorzugung von materiellen Werten bestätigt. Deren Andeutung einer harmonischen Vater-Kind Beziehung, des schönen, angenehmen Lebens überhaupt, wird in "thine and Albany's issues" und "perpetual" wiederholt.
Ein wichtiger Unterschied bleibt indessen sichtbar: während Gonerils Rede trotz der reichen Wortwahl streng und kontrolliert wirkt, erscheint Lears Entgegnung herzlich, ja beschwingt. Das ist nicht allein bedingt durch die Enjambements, sondern auch durch die vielen Adjektive, die kennzeichnend sind für eine lebhafte Schilderung. Wenn Goneril nur einige Sinne anspricht, veranschaulicht sie Lear noch zusätzlich. S.C.V. Stetner und O.B. Godman[1)] unterstellen Lear erotische Anspielungen und erinnern an die "geography of love", wie sie allenthalben im elisabethanischen Schrifttum begegnet.
Es ist bezeichnend, daß im zweiten Teil des love-test , der Regan gewidmet ist, diese Elemente noch verstärkt zutage treten.

---

1. "Lear's Darker Purpose", S. 86.

69-86 Regans Antwort und ihr Erbteil

Während in Gonerils Worten ein unpersönlicher, kalkulierender Ton vorherrscht, wobei Gefühle im negativen Vergleich mit anderen Werten definiert werden, erläutert Regan ihre Liebe ausgehend von ihrer eigenen Person, die sie ihrer Schwester gegenüberstellt. Bereits die zahlreichen Personal- und Possessivpronomen deuten darauf hin, daß Regan einen anderen Ton anstrebt und um Abgrenzung von ihrer Schwester bemüht ist. Allerdings soll die Unterscheidung zu ihren Gunsten ausfallen; sie will Goneril übertreffen und ausstechen. Wenn sie auch zunächst die Gemeinsamkeiten herausstellt ("self metal", "prize me at her worth", "she names my..."), so vermindert sie diese zugleich: die Schwester "comes too short". Hatte diese verschiedene Werte und Annehmlichkeiten zum Vergleich herangezogen, so erklärt sich Regan "an enemy to all other joys"; war Gonerils Liebe zu groß, um in Worte gefaßt zu werden, spricht Regan von "I profess", von ihrem "true heart". Der Wunsch, die Schwester zu übertrumpfen, äußert sich auch in den Superlativen und Ausdrücken mit Ausschließlichkeitscharakter: "very deed", "too short", "all other", "most precious", "alone". Schließlich ist auch die Sprachebene dieser Passage höher als die, auf der sich Goneril bewegt. N.R. Atwood[1)] weist eine "quality of grave majesty" nach, die dem "grand or high style" der Rhetorik entspricht. Da sich Regan zumeist mehrsilbiger Worte bedient, kann ihr Sprachtempo nur gemessen sein, wirkt jedoch durch die Enjambements und die hervorgehobenen Zeilenanfänge und -enden überzeugend und beinahe echt.
Auch inhaltlich setzt Regan die Worte ihrer Schwester fort; die von dieser und Lear angesprochenen Aspekte erscheinen auch bei ihr in verstärkter Form. Besonders auffallend ist die Betonung

---

1. "Cordelia and Kent: Teir Fateful Choice of Style", S. 46.

des Kaufmännisch-Rechnerischen. Schon wenn sie sich als "of that self metal" bezeichnet, wird die Implikation des Geldes deutlich. Dieses Vokabular setzt sich fort mit "prize", "worth", "short", "most precious", "square" und entspricht wohl am ehesten ihrer wirklichen Gesinnung. Damit wird aber zugleich auch der Bezug zu Lear geknüpft, der in der Überzeugung seiner königlichen Befugnisse ausruft: "No, they cannot touch me for coining" (IV,6,83). Wenn Regan indirekt auf dieses Privileg des Herrschers Bezug nimmt, so mag versteckt ihr Wunsch mitschwingen, selber diese Aufgabe zu erfüllen. Indem sie sich aber als 'metallen' bezeichnet, betont sie zugleich ihre Ähnlichkeit mit dem Vater, der sie geprägt hat. Diese Ambiguität manifestiert sich auch im Bedeutungsinhalt von 'Metall': es bezeichnet nicht nur etwas Kaltes, Hartes, sondern ist unter bestimmten Umständen auch formbar. Daneben weisen S.C.V. Stetner und O.B. Godman[1] auf die "sexually suggestive references" hin, insbesondere auf "very deed of love" und "most precious square of senses" in Verbindung mit "all other joys". Da die beiden Schwestern auf die Sinne allgemein und auf die sexuelle Sinnlichkeit speziell Bezug nehmen, kommt R.S. Berman[2] zu der Aussage: "unreal love...is apprehended through metaphor of the senses." Freilich lassen die Schwestern hier schon ahnen, welche Rolle sie in der Rivalität um Edmund spielen werden, und wie es zu einem solchen Begehren gekommen ist[3].

---

1. "Lear's Darker Purpose", S. 86.
2. "Sense and Substance in King Lear", S.98.
3. Dazu bemerkt R.H. Vercambre: "Regan et Goneril...se font complices de la société masculine en flattant les désirs de ce vieux mâle par la dérision même de leurs protestations d'amour filial." ("La fidélité, fondement d'une société shakespearienne idéale ou actualité de Shakespeare", S. 131.)

Ein Aspekt scheint jedoch in der Sekundärliteratur bisher unberücksichtigt zu sein: die Andeutung des Religiös-Bekenntnishaften. Regan beansprucht nicht nur, ihr "true heart" darzulegen, sondern spricht auch von "profess". Besonders auffallend sind in diesem Zusammenhang die beiden Schlußverse ihrer Rede, die sich in Rhythmus und Versmaß von dem Vorherigen abheben und gebethaften Charakter haben. Dieser Eindruck wird noch unterstrichen durch die gottähnliche Anrede Lears als "your dear highness". Wenn man ihre wahre Gesinnung veranschlagt, dürfte es gerechtfertigt sein, hier von einer Erscheinungsform der Blasphemie zu sprechen. Diese steht ihr gut zu Gesicht.

87-12o Cordelias Antwort und ihre Enterbung

Bevor Cordelia das Wort an ihren Vater richtet, erfährt der Zuschauer ihre Gedanken aus zwei asides (62 / 76-78). Darin setzt sie ihr Empfinden gegen die Äußerungen ihrer Schwestern ab. In Gonerils Antwort bemerkt sie die wortreiche Leere anstelle von echtem Gefühl und hält ihre eigene schweigende Liebe dagegen. Auch auf Regans Antwort geht sie ein, indem sie das Lippenbekenntnis mit deren wahrem Wesen kontrastiert. Angesichts der darin dominiernden Sprachebene des Kaufmännischen und Prunkhaften hält sie sich zunächst für "poor", da sie keine so reichen Worte wird finden können. Doch dann erkennt sie das Gewicht ihres eigenen Empfindens: "ponderous" könnte sich dabei auf das von Regan angesprochene "metal" beziehen; daneben antwortet es auch auf den bei Regan unverkennbar rivalisierenden Ton. Hatte diese versucht, über Goneril zu triumphieren, so will Cordelia ein Gewicht "more ponderous" in die Waagschale legen. Indem sie diese nach unten zieht, sich gleichsam erniedrigt, beweist sie ihre Überlegenheit. In diesem Sinn wird auch France später den Gegensatz formulieren: "Fairest Cordelia, that art most rich, being poor." (25o)

Auch Lear scheint diese Auffassung zu teilen. Während er Goneril und Regan nur knapp zur Antwort auffordert, widmet er der jüngsten Tochter meherere Verse (82-86) und bezeichnet sie überdies als "our joy". Um ihre "young love" ringen "the vines of France and milk of Burgundy" (84). Diese Bezeichnungen erklärt R.A. Law[1] aus historisch-geographischer Sicht[2]. Doch dürften diese Namen eher symbolischen Charakter haben, wobei an biblischen Sprachgebrauch zu denken ist. In Zusammenhang mit "wat'rish Burgundy" (258) entsteht der Eindruck eines unentschlossenen Menschen. Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn man das verächtliche "milk-liver'd man" (IV,2,5ø) Gonerils hinzuzieht.
Im Rahmen der prunkvollen, zeremonieartigen Eingangsszene nimmt sich Cordelias "Nothing" (87) fremd und unpassend aus. Dieses kurze Wort kontrastiert mit den ausführlichen Entgegnungen der Schwestern und bekundet die Abneigung Cordelias gegen die durch Pomp gekennzeichneten Vorgänge am Hof[3].
Wenn die Kritiker übereinstimmend einen Bruch in dem feierlichen Handlungsablauf konstatieren, so bestehen doch weitreichende Unterschiede bei dem Versuch, diese Antwort zu deuten und zu begründen. Cordelias eigene Aussagen sind mehrdeutig und erlauben bei eingehender Betrachtung unterschiedliche Auslegung.
Ihr Wunsch, anstelle des Mundes ihr Herz sprechen zu lassen, wird verschiedentlich als "stilistic dilemma"[4] bezeichnet, da sie dem rhetorischen Standard der Schwestern nichts Gleichwertiges entgegenzusetzen hat[5]. Dagegen wird ihr auch eine Art mädchen-

---

1. "Waterish Burgundy", S. 222-227.
1. Das damalige Burgundy als Weideland und France mit Weinbau.
3. Vgl. dazu bes. W. Frost, "Shakespeare's Rituals and the Opening of King Lear", S. 577-585.
4. N.R. Atwood, "Cordelia and Kent", S. 47.
5. Dazu auch R.F. Fleissner, "The 'Nothing' Element in King Lear", S. 68.

hafter Scham zugute gehalten, die ihr eine verbale Äußerung unmöglich macht[1].

Hier wie in den meisten Beiträgen zu Cordelias Antwort setzt man voraus, daß die Tochter ihren Vater wirklich und aufrichtig liebt. Ausgehend von Cordelias "bond" und ihrem Vorhaben, die Liebe zwischen Vater und künftigem Gatten zu teilen (99-1o3), vermutet jedoch G.R. Elliott[2], daß Cordelias Interesse in erster Linie der bevorstehenden Heirat gilt. Ähnlich postuliert R.W. Battenhouse[3] eine noch nicht ganz selbstlose Liebe, die erst durch die uneingeschränkte Zuneigung des Königs von Frankreich einen Wandel erfahren soll. In jedem Fall hält man sich daran, daß Cordelia mit gewissem Stolz sich über das höfische Gebaren erhebt und starrsinnig auf ihrer einmal bezogenen Position verharrt. Im Lichte der würdelosen und unsinnigen Liebesbefragungen erscheint es I. Morris[4] wahrscheinlich, daß Cordelias brüske Entgegnung ihrer Empörung über die kommerzielle Behandlung von Gefühlen entspringt, sodaß sie bewußt und mit ironischem Unterton den Fehler Lears und seiner beiden älteren Töchter wiederholt.

---

1. Vgl. G.B. Harrison, Shakespeare's Tragedies, S. 165. Dagegen negiert H.A. Mason ("King Lear: The Central Stream", S. 33) Cordelias Schüchternheit und spricht von brutaler Offenheit.
2. "The Initial Contrast in Lear", S. 259.
3. Shakespearean Tragedy, S. 283f. Im Lichte der zeitgenössischen Ethik hält L. Rosinger ("King Lear", S. 585) der Auflehnung der Tochter gegen den Vater deren unabdingbaren Gehorsam dem Gatten gegenüber entgegen; ähnlich J. Allgaier, ("Is King Lear an Antiauthoritarian Play?"), der die Rebellion gegen die Autorität als vorrangig wertet.
4. "Cordelia and Lear", S. 142f; ähnlich H.R. Coursen, Christian Ritual and the World of Shakespeare's Tragedies, S. 278. Auch F.W. Bradbrook ("Shylock and King Lear", S. 142f) sieht in Cordelias Entgegnung eine Antwort auf Lears Verhalten zu sei-

Im Lichte dieser unterschiedlichen Meinungen scheint es erlaubt, eine Synthese dieser Aspekte zu erstellen, die auch Cordelias Verwirrung und Empörung gerecht zu werden scheint. Daß sie den Vater liebt, ist für sie ebenso selbstverständlich wie die Überzeugung, daß dieses Gefühl nicht zu messen und abzuwägen ist: "...wahre Liebe ist für sie an 'no-thing' gebunden."[1] Gerade deshalb ist sie so entsetzt über die vordergründigen und heuchlerischen Liebesbekundungen der Schwestern sowie das für sie unverständliche Vorgehen des Vaters[2], sodaß sie sich seinen Plänen widersetzt und ihn damit kränkt[3]. Den Widerstreit von Liebe und trotziger Auflehnung nimmt W. Habicht[4] zum Anlaß für eine Untersuchung über die Einschätzung Cordelias durch den Leser und das Publikum.
Cordelias 'Nothing' ist von entscheidender Bedeutung für das weitere Vorgehen wie für die betroffenen Figuren. Für die Tochter resultiert daraus die Verstoßung aus der Heimat, zugleich aber auch die Ehe mit Frankreich. Für Lear stellt eben diese Enterbung den Anfang seines langen Leidensweges dar, auf dem er immer wieder dem 'Nichts' begegnet und schließlich sein

---

nen Töchtern, das sich ähnlich darstelle wie die rein kommerzielle Beziehung zwischen Shylock und Antonio.

1. H. Oppel, Die Vorgeschichte zu 'King Lear', S. 43. Eine Untersuchung des Liebesbegriffes (besonders in I,1) unter Berücksichtigung des Korinther-Briefes I,13,1-3 bei R.L. Cox, "King Lear and the Corinthian Letters", S. 5-28.
2. Dazu besonders W. Clemen, "Cordelias Schweigen", S. 115; S.O. Lesser, "Act One, Scene One, of Lear", S. 164; J. Smith, Notes on 'King Lear', S. 9.
3. H. Oppel ('Titus Andronicus', S. 88f) vergleicht dieses Verhalten mit dem des Mutius, der ebenfalls seinem Vater den in einer bestimmten Situation notwendigen Beistand versagt.
4. "King Lear: Ist Cordelia eine Gefahr?", S. 103-111.

eigenes Nichtsein erkennen muß[1]. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang Lears Ausruf: "Nothing will come of nothing" (9o). Vordergründig und in Lears Vorstellung wird damit der zwangsläufige Verzicht auf das Erbteil angekündigt. Zugleich erfolgt aber auch eine Antizipierung der künftigen Ereignisse. Lears Leidensweg wird durchzogen von Gegensatzpaaren wie "all / nothing": er beginnt mit einem allumfassenden Herrschaftsanspruch des Königs,der nach zahlreichen Wechselfällen und schmerzlichen Erfahrungen im Bewußtsein der eigenen Nichtigkeit endet; während er am Anfang Pläne für die Zukunft schmiedet, erfaßt er im Tod die Ausweglosigkeit und Endlichkeit des irdischen Lebens ("Never", V,3,3o9). Diese Begriffe werden aber nicht nur kontrastierend gebraucht, vielmehr bedingen sie einander auch: durch die Erfahrung des Nichtseins wird Lears königliches Bewußtsein eingeschränkt, aber im gleichen Zuge ihm die Möglichkeit eröffnet, als Mensch zu neuen und weiterreichenden Bewußtseinsinhalten zu gelangen. Gegensatzpaare dieser Art sind schon seit der Antike ein beliebter Ausgangspunkt für philosophische Abhandlungen und Exkurse, die ihrerseits in der Renaissance eine weite Verbreitung gefunden haben[2]. In diesem Sinne spricht auch N.J. Calarco[3] von "being through nothingness", das durchaus der mittelalterlichen Denkart entspricht.

---

1. Zum Mittel der Wiederholung von 'nothing' und seiner Darstellung im gesamten Handlungsablauf vgl. bes. H. Granville-Barker, Prefaces to Shakespeare, S. 281f; R.B. Kulshreshta, "Shakespeare's Feeling for Words", S. 1off.
2. Vgl. z.B. P. Jorgensen, "Much Ado about 'Nothing'", S. 152ff. Auf den lateinischen Ursprung von Lears Ausruf verweist R.F. Fleissner, "King Lear's Love-Test", S. 143ff. Eine umfassende Erläuterung verschiedener Aspekte unter Heranziehung antiker und zeitgenössischer Texte bei R.L. Colie, Paradoxia Epidemica, S. 219-251.
3. b.w.

Lears Reaktion auf Cordelias Antwort wandelt sich von liebevoller Ermunterung, ihre Aussage zu korrigieren, zu Flüchen und Verwünschungen. Zu Beginn, noch ganz seiner Erwartung der Liebesbezeugungen verhaftet, ist ihm daran gelegen, einen auch noch so kleinen Liebesbeweis von Cordelia zu erhalten. Erst nach deren längerer Entgegnung, in der sie von der Liebe zum Vater und zum künftigen Gatten spricht, schlagen seine Gefühle um[1]. Dabei ist er wohl in erster Linie durch die Weigerung der Tochter gereizt, sich dem inszenierten Zeremoniell zu fügen und den politischen Absichten des Vaters entgegenzukommen. Lear sieht sich somit durch sein eigenes Verhalten vor die Wahl gestellt, zwischen politischem und familiären Bereich zu trennen, während er zuvor beide Bereiche miteinander verbinden wollte. Seine Zornesausbrüche richten sich weniger gegen die Tochter, als vielmehr gegen die ungehorsame Untergebene[2].
Bei aller Emotionalität und Empörung hält Lear sich in seiner Zornesrede an tradierte Vorstellungen des Volksglaubens und

---

3. Tragic Being, S. 88.

1. Man wird R.W. Battenhouse (Shakespearean Tragedy, S. 283) nur bedingt zustimmen können, wenn er einen Widerspruch zwischen Cordelias "Nothing" und ihrer folgenden Rede sieht. Tatsächlich sagt die Tochter nichts, was den wortgewaltigen Entgegnungen der Schwestern gleichkommt, und nichts, von dem sie überzeugt sein könnte, daß es den Vater erfreut und ihr "a third more opulent" beschert.
2. S.O. Lesser ("Act One, Scene One, of Lear", S. 162) behauptet sogar, daß gerade die Wut über Cordelias Antwort als Zeichen der Liebe zu ihr zu werten sei. Ähnlich auch A.H.R. Fairchild ("The Central Issue of Shakespearean Tragedy", S. 1o8ff), der hier wie auch im späteren Verlauf der Tragödie einen völligen und extremen Wandel in Lears Seelenlagen konstatiert.

der Magie, denen es nicht unbekannt ist, die Mächte des Bösen zunächst zu beschwören, um sie dann zu verhöhnen und sich von ihnen loszusagen[1]. Auch Lear beschwört zunächst Elemente der Finsternis (1o8-115), die er zur Bestätigung seines Bruchs mit Cordelia anruft. Anschließend sagt er sich von der Tochter los (115-119).

Im ersten Teil seiner Rede macht Lear einen recht sicheren Eindruck. Seine Sätze sind ausgewogen, es fehlen weitgehend Appositionen und auch Verben und Adjektive, die eine Rede gemeinhin energisch und bewegt gestalten. Diese maßvollen Worte werden verschiedentlich zur Stützung der These herangezogen, Lear bekunde ein uneingeschränktes Vertrauen in die höheren Mächte[2] und fühle sich in der Ordung des Makrokosmos beheimatet[3]. Es ist jedoch zu berücksichtigen, daß Lear sich keineswegs auf eine unumstößliche hierarchische Ordnung beruft, sondern vielmehr an geheime und undurchschaubare Mächte appelliert. Durch das für ihn unnatürliche Verhalten seiner jüngsten Tochter, das nicht in sein Weltbild paßt, ist er "the darker side of religious experience"[4] verschrieben. Er setzt alles auf die ungebrochene Kraft der Elementarwesen, da seine Beziehung zu den Mitmenschen empfindlich gestört ist[5]. Zugleich wird aber auch deutlich, daß nicht nur das Verhältnis von Vater und Tochter,

---

1. Vgl. D. Hewitt, "The Very Pompes of the Divell", S. 18.
2. Vgl. F.W. Wadsworth, "Sound and Fury: King Lear on Television", S. 62.
3. Vgl. J.C. Maxwell, "The Technique of Invocation in King Lear", S. 143.
4. J. Ginger, "The Worlds of King Lear", S. 21.
5. Vgl. dazu besonders V.K. Whitaker, Shakespeare's Use of Learning, S. 3o3; W. Clemen, The Development of Shakespeare's Imagery, S. 139f.

sondern auch das Selbstverständnis Lears gelitten hat[1]. Seine Erschütterung kommt besonders im zweiten Teil seiner Rede zum Ausdruck, die sich stilistisch von der vorangegangenen Passage abhebt. Hier finden sich zahlreiche Appositionen und Aufzählungen, die ebenso wie partizipiale Fügungen seine Erregung bekunden. Jetzt stützt er sich nicht mehr auf geheime Vorgänge und Riten primitiver Kulturen, sondern stempelt die Skythen mit ihren Gebräuchen als Repräsentanten eines Barbarentums ab, das kaum noch menschliches Verständnis erwarten darf. Zugleich drückt er damit aber auch die unnatürliche Beziehung zwischen Vater und Kind aus, die so weit gediehen ist, daß daneben selbst noch die Barbarei als erträglich erscheint. Dabei übersieht er jedoch, daß der Kannibalismus nicht weniger unnatürlich ist als seine eigene Tat, die Verstoßung der geliebten Tochter. Später greift Lear dieses Motiv auf, wenn er von den "Pelican daughters" (III,4,73) spricht[2].

121-186 Kents Intervention

Das Einschreiten Kents in die verhängnisvolle Entwicklung beginnt mit der Anrede "Good my Liege" (12o). Lear muß diese Worte als kühn auffassen, da sie ohne seine Aufforderung gesprochen wurden; so setzt er ihnen auch sofort ein barsches "Peace, Kent" (121) entgegen. Danach bricht eine äußerst bewegte Rede aus ihm hervor, die anzeigt, daß sein königliches Selbstgefühl verschwunden ist. Besonders der erste Teil der

---

1. Vgl. R. Lengeler, Tragische Wirklichkeit als groteske Verfremdung bei Shakespeare, S. 143.
2. Zum Motiv des Kannibalismus in King Lear vgl. M. Schmidt, "Cannibalism in King Lear"; J.M. Maquin, "Imagination and Image Types in King Lear, S. 16f.

Rede (122-127) wirkt unkontolliert. Hier wechseln kurze Sätze ab, die zum einen die Autorität des Herrschers hervorheben ("Hence...", "Call...", "Who..."), zum anderen aber die bittere Erkenntnis vermitteln, daß er die Lieblingstochter verloren hat, ohne die das Leben dunkel und trostlos sein wird. Dieser Kontrast schlägt sich auch sprachlich nieder: Sätze mit aktiver und passiver Bedeutung wechseln einander ab. Im ersten Satz ist sich Lear seiner Identität noch sicher; durch die Gleichsetzung von "Dragon" und "wrath" ist er "totally identified with his affect"[1] und verbittet sich jegliche Intervention[2]. Doch schon im nächsten Satz will er von Cordelia wie ein Kind von der Mutter gepflegt und geliebt werden, eine passive Haltung, wie sie in der Gleichsetzung von "grave" und "peace" noch verstärkt wird. Aber schon im nächsten Satz schließt sich eine eigene Tat an ("I give / Her father's heart from her", 125-126), die durch die drei folgenden kurzen, fast überstürzt hervorgerachten Ausrufe gleichsam wieder verdrängt wird. Bis zu dieser Stelle kann N. Brooke[3] mit Recht behaupten, das rasche Tempo dieser Passage werde "supported by the contrasting tones of verse, and the brief but telling effect of living human relationships."
Doch danach ist Lear mehr und mehr darum bemüht, die kontrollierte Sprache seiner ersten Rede wiederzuerlangen. Er zeigt sich in der Lage, Anordnungen zu treffen, die nicht den emotionalen Charakter der vorangegangenen Befehle haben, und neue Pläne für sich selbst zu äußern, die auf rationaler Überlegung basieren, wenn sie den König auch als eigensinnig erweisen. Hier beginnt die Tonlage, die A.L. Walker[4] als "the voice of

---

1. J. Kirsch, Shakespeare's Royal Self, S. 195.
2. Vgl. auch I,1,17o.
3. Shakespeare's 'King Lear', S. 2o.
4. "Convention in Shakespeare's Description of Emotion", S. 57.

control passing back and forth between Lear himself and other characters" beschreibt.
Mit seinem nächsten Wort greift Kent dieses Bemühen Lears, seine königliche Haltung zurückzugewinnen, auf: "Royal Lear!" (139). Er sieht seinen Herrn als "king", doch spricht er zugleich auch Lear in seinen anderen Eigenschaften an: als "father", "master", und schließlich, gleichsam umfassend, als "great patron", wobei zu beachten ist, daß Lear ja bereits durch die Vergabe seines Reichs und die Verbannung Cordelias als König und Vater versagt hat. Dennoch hebt Kent diese Eigenschaften im positiven Sinn hervor, wie er ja auch bis zum Schluß Lear stets als seinen Herrn und rechtmäßigen König ansehen wird.
Die zuvorkommende, ehrerbietige Anrede Kents unterbricht Lear jedoch, bevor er vom Ansinnen seines Dieners gehört hat, mit der bildhaften Drohung des gespannten Bogens[1]. Wenn bisher Kent nach wenigen Worten von Lear unterbrochen wurde, so zeigt sich im Folgenden, bis hin zu Lears Bannspruch (166ff), eine wachsende sprachliche Überlegenheit des Dieners, dem es gelingt, Lears Entgegnungen auf immer kürzere drohende Ausrufe zu begrenzen. Jedoch greift er deren zentrales Wort stets auf und negiert es, indem er ihm eine ganz andere als die von Lear beabsichtigte Bedeutung beimißt. Die Drohung des bohrenden Pfeils kümmert ihn nicht im geringsten; er will seine Pflicht als Diener tun und versuchen, seinen Herrn zur Einsicht zu bringen. Dabei erweist er sich als uneingeschränkt offen und trifft Lear durch seinen aufrichtigen Ton besonders. Dieser ist umso auffallender, als er sich überdeutlich von den zwar unterschied-

---

1. Bogenschießen war unter Henry VII und VIII obligatorisch für alle Männer unter 6o Jahren, entwickelte sich unter Elizabeth I aber zur Freizeitbeschäftigung, da der Bogen inzwischen von der Muskete verdrängt war; vgl. P.G. Brewster, Games and Sports in Shakespeare, S. 4.

lichen, doch stets offiziellen Sprachebenen der übrigen Figuren, aber auch von Cordelias schlichten Worten abhebt. Überdies schlägt sich in seinen antithetisch gewählten Worten eine unerbittliche Überzeugung nieder, die Lears spätere Reaktion geradezu herausfordert. Schonungslos stellt Kent seine mutige Pflichtauffassung gegen die für "flattery" anfällige "power" Lears, kontrastiert "plainness" mit "majesty" und "honor" mit "folly"[1]. Kent reduziert, wie vermutet worden ist, "in seinem Kommentar die anwesenden dramatischen Personen auf Verkörperungen von in ihrem Verhalten implizierten moralischen Verhalten"[2]. Überdies wird an dieser Stelle und aus Kents Mund erstmals das Wort "mad" verwendet, und zwar in einem Zusammenhang, der einerseits Kents "unmannerly" Verhalten rechtfertigen soll, also eine weitere kategorische Gegenüberstellung bedeutet, zum anderen das sittliche Versagen des Königs anspricht. Die Ursache für den hier antizipierten Wahnsinn liegt in Lear selbst, in seinem uneinsichtigen, verbohrten Verhalten als "old man"[3].

Im Anschluß an die aus tiefster Überzeugung und Erregung gesprochenen Verse schlägt Kent einen mehr rationalen Ton an. Er versucht, Lears Verstand anzusprechen, appelliert an seine "best consideration", benutzt Worte mit rationalem Charakter wie "check", "answer", "judgment", während der erste Teil von Emotionen bestimmt war. Auch "folly" und "mad" werden zu "hideous rashness" umgeformt, einem Ausdruck, der ungezügelte Passionen, also das Versagen der Vernunft, anspricht, und zugleich in - wenn auch negativer - Verbindung mit der göttlichen

---

1. Vgl. auch G. Seehase, "Entwicklungsprozesse auf der volkstümlich-humanistischen Handlungsebene in König Lear", S. 9o.
2. H. Zimmermann, Die Personifikation im Drama Shakespeares, S. 228.
3. Vgl. auch P. Böse, 'Wahnsinn'in Shakespeares Dramen, S. 292ff.

ordo bringt[1]. Da Lear gegen dieses geornete Weltgefüge verstößt, kann Kent auch von dessen vergeblicher Anrufung der Götter sprechen, da sie ihn nicht hören können.
Das Fehlverhalten Lears, sein unkontrolliertes Gebaren, wird von Kent als gefährlicher Feind gewertet, der die "safety" des Königs bedroht. Ähnlich der unmotivierten Eifersucht des Leontes aus The Winter's Tale ist Lears Vergehen ein "foul disease" (164). Diesen Gefahren ist nur mit eigenem Bemühen zu begegnen, mit dem Versuch, ein korrigiertes Wirklichkeitsbild zu erlangen, das von Lears instinktiver Autoritätsgläubigkeit übergeht in ein auf rationalen Erkenntnissen beruhendes Bewußtsein. In diesem Sinne ist auch der Wortwechsel über das Sehen aufzufassen (157-158). Dem wörtlich gemeinten Befehl "Out of my sight" setzt Kent die geistige Entsprechung entgegen und impliziert damit, daß Lears "madness" auf mangelnder Einsicht basiert. Dagegen schlägt P.J. Alpers[2] einen ausschließlich physischen Bezug dieser Passage vor, die lediglich die angekündigte Verbannung berücksichtigt und das mehrdeutige "see better" eindeutig auf "blank", also das Zentrum einer Zielscheibe bezieht. Daß diese Erklärung unvollständig ist, zeigt sich aber bereits in der Verbindung "true blank", wobei "true" den geistigen Aspekt berührt.
In seiner Entgegnung (166-179), in deren Verlauf er auch die Verbannung ausspricht, ist Lear um scheinbar rationale Erklärungen bemüht. Er versucht, Kent das Ungeheuerliche seines Einschreitens klarzumachen. Indem er an dessen "allegiance" appelliert, die dieser so sträflich mißachtet hat, erläutert er wiederum seine Auffassung von Macht, Autorität und Herrschertum. Er fühlt sich noch ganz in seiner königlichen Würde, mit der es unvereinbar ist, ein einmal gefälltes Urteil zu widerrufen, da damit die "power" in Frage gestellt würde. Sei-

1. Vgl. P. Böse-Hölzel, "Der Wahn in Shakespeares großen Tragödien", S. 71o.
2. "King Lear and the Theory of the 'Sight-Pattern'", S. 134f.

ne Gleichsetzung von Wort und Wesen ist also weiterhin existent. - Kent tut mit seiner Mißachtung der "allegiance" indessen genau das, was einen loyal servant ausmacht: er beweist "absolute loyalty to his master and absolute loyalty to the truth"[1], tritt seinem Herrn aber mutig entgegen, wird sogar ungehorsam, um dessen "evil commands to good ends"[2] zu wenden. In diesem Sinne wird in Shakespeares Werk häufig "disobedience worthy of praise and imitation"[3] erachtet.
Kents Abschiedsworte (18o-187) greifen dann auch den Kontrast zwischen Wort und Tat, zwischen Aussage und Empfinden auf. "Appear" bereitet schon die oberflächliche Betrachtungsweise bei Hofe vor, die Kent besonders anprangert in den Worten: "Freedom lives hence, and banishment is here". Freiheit in der Verbannung, geistiges Freisein in körperlichem Zwang, ist ein Motiv, das aus anderen Dramen Shakespeares bekannt ist[4]. In unserem Zusammenhang kommt den Verbannungen eine besondere Bedeutung zu: sie sind ein erster Hinweis auf den die ganze Tragödie durchziehenden Problemkreis der irdischen Gerechtigkeit, vor der sich die jeweils Richtenden ihrerseits vor dem Urteil anderer zu verantworten haben[5]. An Cordelia gewandt, bestätigt er

---

1. J.A. Barish / M. Waingrow,"'Service' in King Lear", S. 349.
2. H. Weinstock, "Loyal Service in Shakespeare's Mature Plays", S. 455.
3. H. Weinstock, "Loyal Service", S. 453.
4. z.B. As You Like It, Ferdinand in The Tempest; zur umfassenden Problematik der 'Hofkritik' im elisabethanischen Schrifttum vgl. C. Uhlig, Hofkritik im England des Mittelalters und der Renaissance.
5. Vgl. dazu auch S. Hawkins, "The Kingdom and Trials of Love", S. 5.

ihr die Übereinstimmung von Empfinden und Aussage, in den Antworten der beiden älteren Schwestern ahnt er dagegen den klaffenden Widerspruch zwischen Worten und Taten bereits voraus und verleiht in variierter Form seiner Hoffnung Ausdruck, daß sich Goneril und Regan ihren Liebesbekundungen gemäß verhalten mögen. Der letzte Satz ("He'll shape his old course in a country new", 187) wird in der New Arden Edition so erklärt: "Kent means that he will, in a foreign land, pursue his old ways of speaking plainly"[1]. Mit "country new" kann allerdings auch sein Heimatland gemeint sein, das er ja trotz Lears Befehl nicht verläßt, das aber dadurch "new" wird, daß Goneril und Regan ihren Vater mehr und mehr aus seiner königlichen Position verdrängen und Lear des Beistandes bedarf. Unter dem Druck der Umstände ist ein "new country" entstanden.

188-282 Cordelias Vermählung und ihr Abschied

Dieser Teil der ersten Szene, der die Antworten von Cordelias Bewerbern enthält, darf gleichsam als Erläuterung und Ergänzung des ersten Teils gelten. Denn hier werden Probleme angesprochen, die auch in Zusammenhang mit Lear, seinen Töchtern, Kent und Gloucester behandelt wurden. Dies sind vor allem die unterschiedlichen Auffassungen vom Wesen der Liebe. Dabei wird deutlich, daß Burgundy, dem der erste Teil dieser Passage gewidmet ist (189-208), die von Goneril und Regan verbrämten Ansichten deutlich ausspricht. Wie diese beurteilt er eine Person lediglich nach materiellen Gesichtspunkten, um Cordelia hat er ausschließlich des Erbes willen gefreit. Insgesamt wird er als recht farblose und unbedeutende Figur dargestellt, die sich, nach Gefühlen befragt und vor eine Entscheidung gestellt, entweder unsicher und ohne innere Überzeugung ausdrückt oder nach-

1. Kommentar zu Vers 186.

drücklich auf materiellen Versprechungen beharrt. - In den literarischen Vorlagen ist keine Entsprechung für ihn vorhanden, und Shakespeare läßt ihn auch wohl nur in dieser Szene auftreten, um den Kontrast zu France zur Wirkung zu bringen.
Dem König von Frankreich ist der größte Teil dieses Abschnittes gewidmet. Dabei fällt auf, daß nicht nur er relativ lange Passagen spricht, sondern auch Cordelia in seiner Gegenwart zu längeren Äußerungen befähigt wird. Beiden ist dieselbe Grundauffassung zu eigen: sie bewerten die wahre Empfindung, das erwiesene Gefühl, bedeutend höher als das, was man überhaupt mit Worten auszudrücken vermag. France kann zunächst sein großes Erstaunen nicht verbergen, als er von Lears gewandelter Einstellung zu seiner jüngsten Tochter erfährt. Er vermutet ein "offence...of...unnatural degree" (218-219), ein Verbrechen wider die natürliche Ordnung, und ist darüber zutiefst erstaunt, daß es sich lediglich um eine "tardiness in nature", um unausgesprochene Worte handelt.
Cordelia selbst erweist sich in ihrer Rechtfertigung dem Vater gegenüber als recht redegewandt. Die ungerechte Behandlung hat sie nicht empört, da sie - zumal unter diesen Bedingungen - auf ihr Erbteil zu verzichten bereit ist. Sowie allerdings ihr persönliches Wertgefühl, die Einschätzung ihrer eigenen Person durch den künftigen Gatten auf dem Spiel steht, wird sie sehr wortgewandt und läßt ihrer Erregung freien Lauf, wobei sie sich als reicher als ihre Schwestern bezeichnet, da ihr deren armselige Verstellungskunst fehlt.
Aus diesem Grund bezeichnet France sie auch als "herself a dowry" (241) und deutet nachdrücklich den Sinngehalt der scheinbar paradoxen Erscheinungen. Dabei bezieht er sich auf materielle wie ideelle Aspekte: Cordelia ist reich durch Armut, erwählt durch Verstoßung, geliebt durch Verachtung; er setzt "cold'st neglect" gegen "inflam'd respect", spricht von "doweress...Queen" und "unpriz'd precious maid".

Trotz ihrer Empörung vergessen France und Cordelia weder die Gesetze der Höflichkeit - Cordelia verabschiedet Burgundy mit Worten ohne Gram und Bitterkeit -, noch mißachten sie die Familienbande. So entbietet Cordelia ihren Schwestern ein "farewell" (267), das indessen deren Wohlergehen nur knapp und formelhaft erwähnt. In ihrer ersten Abschiedsrede (268-275) betont sie, daß sie die Schwestern sehr wohl durchschaut; sie appelliert an deren Liebesbekundungen, indem sie Regans "profess" wiederholt, vermerkt aber zugleich, daß sie ihrem Vater einen "better place" wünscht, mithin den leeren Beteuerungen keinen Glauben schenkt. Nach Gonerils und Regans hochmütig-herablassenden Entgegnungen weist Cordelia auf die Zeit hin, die das, was "plighted cunning hides", an den Tag bringen wird[1]. In Shakespeares Romanzen ist meist eine doppelte Wirkung der Zeit zu verspüren: sie kann zugleich Glück bringen und zerstören. Hier hebt Cordelia nur die negative Wirkung unter Bezug auf die Schwestern hervor, impliziert damit aber zugleich die Erwartung, daß den Gerechten eines Tages auch Gerechtigkeit widerfahren wird.

283-3o6 Der Schlußdialog von Goneril und Regan

Mit ihren abschließenden Worten stellen Lears ältere Töchter unter Beweis, daß sie tatsächlich nur ihren eigenen Vorteil im Sinn haben und von den bewegenden Vorgängen unberührt geblieben sind. Ohne innere Teilnahme - ohne Liebe, aber auch ohne Haß - analysieren sie das Wesen ihres Vaters, den sie sehr gut

---

1. Den Bezug zwischen Wahrheit und Zeit erläutert S. Iwasaki ("'Veritas Filia Temporis' and Shakespeare") anhand eines bekannten zeitgenössischen Emblems.

durchschauen, und den sie als "rash" und sich selbst unbekannt bezeichnen. Auch über Kents Verbannung vermögen sie ohne innere Teilnahme zu sprechen, obwohl er ihnen doch beleidigende Vorwürfe gemacht hat.
Wie weit sie sich innerlich von den vorangegangenen Ereignissen distanziert haben, zeigt sich nicht zuletzt in ihrer Sprache. Während sie sich Lear gegenüber in Rhetorik ergingen und auch für Cordelia eine elaborierte Diktion wählten, sprechen sie hier einfache Prosa, die Sprachform also, in der die Tragödie mit dem Dialog von Gloucester und Kent eingesetzt hat. Am Ende der ersten Szene beschließen Goneril und Regan, gemeinsam Lears möglicher Sinnesänderung zu begegnen. Obwohl Regan in ihrer Liebesbekundung daran gelegen war, die Schwester zu übertreffen,erweist sich hier Goneril als die aktivere; sie will "do something, and i'th'heat" (3o6), während Regan nur eine mögliche Aktion erwogen hat. Die Harmonie, die sich in dieser Passage äußert und fast schon verdächtig klingt, entspricht aber nicht etwa ihrer "natural love", sondern wird nur durch ihr "common interest" bedingt[1].

---

1. J. Kirsch, Shakespeare's Royal Self, S. 2o3.

I,2

Zu Gestalt und Bedeutung der Szene

Während die erste Szene der Tragödie von Lear und seinen Töchtern bestimmt wird, ist die zweite der Nebenhandlung gewidmet. A.C. Bradley[1] folgert daraus, daß I,2 eine zweite Eingangsszene darstellt, eine Überlegung, die indessen nur teilweise überzeugt, da die Problematik des sub-plot bereits zu Beginn der Tragödie angedeutet und in der Folgeszene nur weiterentwickelt wird.

Die zweite Szene wird ganz von Edmund beherrscht, dem in I,1 nur wenige, aber bezeichnende Worte zukamen[2]. Er ist von Anfang bis Ende auf der Bühne anwesend und spricht nicht nur mehrere Monologe, sondern dominiert auch in den Dialogen. Nach dem enthüllenden Eingangsmonolog (1-22) gelingt es ihm, das Vertrauen seines Vaters in Edmund zu erschüttern (23-114); nach einem weiteren, kommentierenden Monolog (115-13o) zieht er den Bruder auf seine Seite (131-17o) und beschließt die Szene mit einem kurzen Monolog (171-177). Der symmetrische Aufbau gleicht der Eingangsszene von Richard III; hier wie da begegnet die dominierende Figur der Szene zwei ahnungslosen Gegenspielern, die sie durch gekonnte Verstellungskunst täuscht und anschließend belächelt[3]. Auch die Charaktere sind einander ähnlich; beide fühlen sich - wie sie im Eingangsmonolog kundtun - ungerecht zurückgesetzt und beabsichtigen, diesen Mangel durch rücksichtslose Eigeninitiative auszugleichen. Während aber Richard sei-

---

1. Shakespearean Tragedy, S. 44.
2. Sein Charakter, seine Gedanken und Pläne treten dank der enthüllenden Monologe überdeutlich hervor. Daher besteht in diesem Punkt weitgehend Einheit unter den Kritikern, während die erste Szene sonst zu unterschiedlichen Mutmaßungen Anlaß gibt.
3. Zu Richard III vgl. W. Clemen, Kommentar zu'Richard III'.

nen äußerlichen Makel auch als solchen ansieht und begreift, kontrastiert Edmund seine eigenen Ansichten mit denen der Gesellschaft, die ihm als unehelichem Sohn das Erbrecht versagt.

1-22 Edmunds Eingangsmonolog

Gleich mit dem ersten Wort wendet sich Edmund an die Natur, die er als seine Göttin bezeichnet und deren Gestze er als einzig verpflichtend erachtet. Damit erweist er sich nicht nur als Vertreter einer Art Naturreligion, die alle übernatürlichen Erscheinungen ablehnt, sondern bestreitet auch, daß die Ordnung des menschlichen Zusammenlebens verbindlich vorgezeichnet und damit unabänderlich sei.
Dieser zwischenmenschliche Aspekt ist Gegenstand seiner ersten Rede. Von Anfang an kontrastiert er seine eigene Person mit den gesellschaftlichen Normen, von denen er durchweg abwertend spricht: "Wherefore should I / Stand in the plague of customs, and permit / The curiosity of nations to deprive me" (2-4)[1]. Auch Satzbau und Wortwahl drücken Geringschätzung aus: das betonte, herausgestellte "I" am Ende des Verses ist deutlich gegen "plague of custom" abgegrenzt; durch "permit" klingt sogar eine herablassende Haltung gegenüber der "curiosity of nations" an. Seine Mißachtung der Gesetze betrifft nicht nur die geregelte Erbfolge, die den Zweitgeborenen sichtlich benachteiligt, sondern entbehrt auch jeglicher moralischer Basis, wie die Darstellung seiner Herkunft deutlich macht. Ohne den Makel auch

---

1. Aus dieser Gegenüberstellung wird deutlich, daß Edmunds Naturbegriff keineswegs nur als "the opposite of civilisation, of culture and social convention" zu verstehen ist, wie J. Kirsch behauptet (Shakespeare's Royal Self, S. 2o4).

nur in Betracht zu ziehen, der an der außerehelichen Geburt haftet, vergleicht er sich in Aussehen und Gesinnung mit einem ehelichen Sohn (7-8) und glaubt sogar, diesen durch "more composition and fierce quality" (12) zu übertreffen[1].
Edmunds Menschen- und Naturverständnis basiert auf Überlegungen, die sich von den traditionellen Denkformen des Mittelalters lösen; dem hierarchisch geordneten Weltbild mit einem gütig lenkenden Gott an der Spitze tritt im Verlauf des 17. Jahrhunderts eine Anschauung entgegen, die den Menschen zum agierenden Zentrum des Interesses macht[2]. Für Edmund bedeuten Geburt und Herkunft keineswegs eine frühzeitige Einstufung des Menschen an einen zugewiesenen Platz, vielmehr sind für ihn zunächst alle Menschen prinzipiell gleich und müssen sich erst später, etwa durch "fierce quality", gegeneinander abgrenzen[3]. In diesem Sinne ist Edmund als der Typus des 'neuen Menschen' anzusehen, "der in der Natur nur den Kampf aller gegen alle, den Konkurrenzkampf wahrnimmt"[4], der mit Hilfe seiner "invention" (2o) vermeintliche Rechte rücksichtslos erkämpft.Auf diese Weise umfaßt sein Naturbegriff "whatever forces or undisciplined impulses make a man act in a given way."[5]

---

1. Zu Stellung und Bewertung unehelicher Kinder zu Shakespeares Zeit vgl. u.a. J.W. Draper, "Bastardy in Shakespeare's Plays".
2. Eine ausführliche Diskussion beider Naturbegriffe unter Einbeziehung der theoretisch-philosophischen Grundlagen findet sich erstmals bei J.F. Danby, Shakespeare's Doctrine of Nature.
3. Dagegen definiert J.E. Hankins (Shakespeare's Derived Imagery, S. 1o6) die böse Natur Edmunds als eine ererbte "inner disposition to evil".
4. H. Schumann, "König Lear", S. 195.
5. R.B. Heilman, "The Two Natures in King Lear", S. 57.

Edmunds Einstellung äußert sich nicht zuletzt in der Wortwahl. Lebhaft und anschaulich kontrastiert er seine eigene Tatkraft, die Energie des vermeintlich Niederen, mit der Lethargie des legitim Erzeugten[1]. Hier wird deutlich, daß er sich zu "vital force,...individual will, sexual vigor"[2] bekennt, die er einsetzt, um den Sieg davonzutragen. "If this letter speed, / And my invention thrive, Edmund the base / Shall top th'legitimate." (19-21) Diese Verse sind ein Vorgriff auf den Schlußmonolog und deuten das Darwinsche Prinzip der "survival of the fittest" an. So hat sich Edmund das "law of the jungle" zum Gesetz gemacht, das er mit den Methoden des "ruthless Machiavellian hero" verfolgt[3].

22-114 Das Gespräch zwischen Edmund und Gloucester

Im Gespräch mit Gloucester verfolgt Edmund das Ziel, das Vertrauen seines Vaters in Edmund zu erschüttern und sich selbst in positivem Licht erscheinen zu lassen. Dies gelingt ihm überraschend gut und schnell, da er gekonnt vorgeht und sich gewisse Charaktereigenschaften seines Vaters zunutze macht. Generell kann man sein Vorgehen als eine Art "technique of refusal and hint"[4] bezeichnen. Durch das scheinbare Verbergen eines Briefes weckt er Gloucesters Interesse an dem Sachver-

---

1. "lusty", "stealth", "thrive", "top", "grow", "prosper" gegen "dull", "stale", "tired bed", "tribe of fobs".
2. R. B. Heilman, "The Two Natures in King Lear", S. 57.
3. J.T. Green, "The Power and the Glory of King Lear", S. 179. J.M. Lothian ('King Lear': A Tragic Reading of Life, S. 15) bezeichnet Edmund als "a prototype of the great figure of Milton's Satan".
4. M.W. Black, "Repeated Situations in Shakespeare's Plays", S. 256.

halt und stachelt ihn durch geheuchelte Ahnungslosigkeit zu weiteren Nachforschungen an. Mit dem Brief, einem scheinbar authentischen Zeugnis, trifft er genau die Vorstellungen des Vaters, der sich als "confident in the clearseeing of the eyes"[1] erweist. Die an sich plumpe Verstellung verfehlt ihre geplante Wirkung nicht; im Gegenteil, nach den verwirrenden Ereignissen am Königshof (23-26), die er, wie sich später zeigt, mit kosmischen Einflüssen in Verbindung bringt (1o1ff), ist Gloucester in einer psychischen Verfassung, die zwar von pessimistischer Vorahnung gefärbt wird, aber zugleich sein Verlangen nach Sicherheit und Geborgenheit spürbar macht[2]. Während Edmund in Zusammenhang mit dem Brief den Vater scheinbar vor Schreck und Enttäuschung bewahren will, gibt er im weiteren Verlauf vor, sich für den integren Bruder einzusetzen. Mit bewußt widersprüchlichen Äußerungen gelingt es ihm, in Gloucester den Eindruck von Edgar als einem treulosen, undankbaren Verräter zu wecken: die von scheinbarer Objektivität getragene Schilderung der Umstände, unter denen Edmund angeblich in den Besitz des Briefes gelangte, betont den verschwörerischen Aspekt unter Hinweis auf die anonyme Übergabe

---

1. L. Danson, Tragic Alphabet, S. 169.
2. G.F. Waller ("Time, Providence, and Tragedy in The Atheist's Tragedy and King Lear", S. 64) deutet dagegen Gloucesters Situation in Hinblick auf seine Leichtgläubigkeit gegenüber den übernatürlichen Mächten: "Both his credulity and fumbling generosity leave him susceptible to Edmund's clear-sighted exploitation." Bei aller Beachtung von Gloucesters Stimmung und Edmunds souveräner Taktik gibt J.F. Ellis ("The Gulling of Gloucester", S. 285) zu bedenken, daß dem Intriganten auch der Zufall zu Hilfe kommt, der verhindert, daß sich die beiden Gegenspieler begegnen.

(58-60)[1]. Dagegen sollen Edmunds subjektive Äußerungen den Eindruck von ungläubiger Entrüstung und Vertrauen in Edgars Unschuld wecken: "It is his hand, my Lord; but I hope his heart is not in the contents" (66-67). Doch bewirkt er mit der Verbindung dieser Gegensätze genau das Gegenteil: der leichtgläubige und verunsicherte Gloucester vertraut den objektiven Gegebenheiten mehr als der zwielichtigen Erklärung, die der Bastard beisteuert, und diesem gelingt es, sich als ein "sincere member of the family"[2] darzustellen, das um Eintracht und Vermittlung bemüht ist.

Diesen Eindruck weiß Edmund mit dem dritten Schritt seines Vorgehens noch zu verstärken. Er zügelt Gloucesters ungestümen Zorn mit dem Hinweis auf Edgars "better testimony" (80) und erbietet sich - scheinbar ganz als liebender, verständnisvoller Sohn und Bruder - eine von Gloucester belauschte Begegnung mit Edgar zu arrangieren. Dieses Vorhaben darf man durchaus als kluge Vorbereitung der Verleumdungsszene II,1 verstehen, während andere Passagen im Gespräch mit Gloucester bereits der Anschwärzung Edgars dienen[3].

Wie gut es Edmund gelingt, den Vater von Edgars Schuld zu über-

---

1. Vgl. K. Muir (The New Arden Edition, S. xliv): "Edmund's forged letter, which he pretends was thrown through the window, might be regarded as a more plausible method of broaching conspiracy than by word of mouth."
2. H. Seller, "Some Effects of Dramatic Irony in Othello and King Lear", S. 39.
3. Anders faßt es R. Böhm: "Die ganze Szene I,2...dient dem alleinigen Zweck der Vorbereitung auf die entscheidende Verleumdung II,1" ("Die Verleumdungsszene bei Shakespeare", S. 223). Dieser Beitrag definiert auch wesentliche Merkmale der Verleumdungsszene allgemein.

zeugen, zeigt sich nicht nur an seinem methodischen Vorgehen und den Reaktionen des Vaters, sondern schlägt sich auch sprachlich nieder. Auffallend ist vor allem die unterschiedliche Länge der von Gloucester und Edmund gesprochenen Sätze. Im ersten Teil der Passage (26-35) stellt Gloucester eifrig Fragen, die durch Edmunds knappe Entgegnungen provoziert werden. Ebenso wie zwischen Lear und Cordelia in I,1 wird auch im Verhältnis von Gloucester und Edmund dessen "Nothing, my Lord" (31) entscheidend. Auch hier nimmt der Vater die kurze Antwort des Kindes zum Anlaß, um über die "quality of nothing" (33) zu sprechen; Gloucester weist dabei auf den Gegensatz von Wort und Sinngehalt hin, wobei er eine "greediness for the real thing"[1] an den Tag legt, indem er nachdrücklich darauf besteht, den Brief zu sehen. Und ebenso wie Cordelia durch die Entgegnung ihres Vaters zu einer längeren Rechtfertigung bewogen wird, gibt auch Edmund anschließend eine Erklärung. An diesem Punkt kehrt sich das Verhältnis von langen und kurzen Sätzen um: Edmund schmückt seine Aussagen mit vielen Worten, und dem bewegten Gloucester prägen sich wohl nur jeweils die letzten, treffenden Worte ein[2], die er mit knappen Befehlen beantwortet. Seine wieder einsetzende Zuversicht (92ff) ermöglicht ihm eine längere Äußerung, die von kurzen, bekräftigenden Bestätigungen des Sohnes unterbrochen und ergänzt wird.

---

1. S. Burckardt, Shakespearean Meanings, S. 242.
2. "I find it not fit for your overlooking", "are to blame", "my virtue".

Der Inhalt des Briefes

Daß ein Vater den Brief eines Sohnes liest, ist nichts Ungewöhnliches im Shakespeareschen Drama. In King Lear handelt es sich aber um einen fingierten Brief, in dem der ehrgeizige Sohn seinen gerechten Bruder anschwärzt und ihm dabei letztlich seine eigenen Ansichten in den Mund legt[1].
Der Inhalt des Briefes nimmt geschickt Bezug auf Gloucesters Verwirrung, die den Beginn der Passage färbt (23-26). Der König, der seinen Kindern die Macht überlassen will, bewirkt damit allgemeines Unheil. In den ersten beiden Sätzen des Briefes wird eben dies erwähnt: der alte Mensch steht dem Glück seiner Kinder im Weg. Schon in diesem Zusammenhang - in Hinblick auf das Schicksal Lears - muß Gloucester diesen Gedanken als gefährlich erachten. Und die bitteren, herzlosen Worte zeigen an, daß der Schreiber des Briefes keine Rücksicht zu nehmen gewillt ist: "I begin to find an idle and fond bondage in the oppression of old tyranny". Im dritten Satz klingt dann auch schon der konspirative Gedanke an, während im letzten Satz die Mordabsichten offen ausgesprochen werden[2].Dieser letzte Satz muß Gloucester am meisten empören, aber Edmund weiß auch den Bezug zu Lears Schicksal erneut zu knüpfen (7o-73). Mit Hinweis auf Edgars wiederholt geäußerte Gesinnung vernichtet Edmund die letzte Hoffnung des Vaters.
Zwar taucht im didaktischen Schrifttum der Renaissance verschiedentlich der Gedanke auf, ein Vater solle im Alter seinen Kindern den Weg freimachen, aber zugleich müsse das law of nature gewahrt bleiben, wenn die Harmonie in der Familie erhalten werden soll. Denn Zwietracht in diesem kleinen Bereich

---

1. Vgl. dazu M.W. Black, "Repeated Situations in Shakespeare's Plays", S. 256.
2. Vgl. auch J.F. Ellis, "The Gulling of Gloucester", S. 283.

beinhaltet zugleich civil war. Auch Gloucester gelangt zu dieser Erkenntnis:"the series of shocks has given him a glimpse into the depths - a glimpse that throws his world into a new and terrifying perspective"[1]. Gloucester kommentiert selber die Gefährdung der zwischenmenschlichen Beziehungen (1o1-114), benennt "a catalogue of all the forms which man's inhumanity to man can take"[2], ohne dabei jedoch zu berücksichtigen, daß auch er sich falsch verhält.

1o1-114 Gloucesters Naturbegriff

Gloucesters Hinweis auf "these late eclipses in the sun and moon"(1o1) wird in der Kritik verschiedentlich zur Datierung von King Lear herangezogen, da sich zur Entstehungszeit der Tragödie solche Verfinsterungen ereigneten[3].Allerdings ist es nicht eindeutig erwiesen, daß sich Shakespeare auf ein bestimmtes kosmisches Ereignis bezogen hat[4]. In Zusammenhang mit Gloucesters Weltverständnis ist es überdies von größerer Bedeutung, wie er persönlich zu diesen astrologischen Erscheinungen steht.
Daß er sie nachträglich als böses Omen für das Unheil wertet, erweist ihn als Vertreter von "pagan superstition", der eine ängstlich- pessimistische Einstellung an den Tag legt, eine gütig waltende Vorsehung durch "destiny" oder "fate" ersetzt, durch ein bestimmendes Schicksal also, das sich beispielhaft

---

1. R.B. Sewall, The Vision of Tragedy, S. 7o.
2. S. Jayne, "Charity in King Lear", S. 286.
3. Vgl. u.a. J. Parr, "A Note on the 'Late Eclipses' in King Lear", S. 46-48; G.T. Buckley, "'These Late Eclipses' again", S. 253-256.
4. Vgl. K. Muir, The New Arden Edition, S. xviiif.

in astrologischen Vorgängen manifestiert[1]. Obwohl eine solche Sternengläubigkeit, zumindest in ihren Exzessen, von James I verurteilt wurde[2], war es in der Renaissance weit verbreitet, Eklipsen als böses Omen für eine von Auflösung bedrohte Gesellschaft zu erachten[3]. Dieser Zerfall umfaßt alle Bereiche innerhalb des Weltgefüges: Familie und Freundschaft, das Staatswesen und schließlich auch den inneren Frieden des Individuums. Diese Darstellung Gloucesters weist auf ein Weltbild hin, das dem Edmunds entgegengesetzt ist. Der Naturbegriff des Vaters basiert auf einem prästabilierten, harmonischen Ordnungsprinzip, das jedoch durch menschliches Fehlverhalten verletzt wird: "If on the surface there is moral chaos, beneath there is a 'nature', an eternal fitness of things, with which the chaos is inconsistent and to which it does violence"[4].

---

1. Vgl. W.R. Elton, 'King Lear'and the Gods, S. 147ff. Dieses Werk ist ein ausführlicher Beitrag zum religiösen Hintergrund von King Lear und stützt sich auf zahlreiche zeitgenössische Quellen.
2. Vgl. u.a. W.R. Elton, 'King Lear' and the Gods, S. 152; R.H. Darby, "Astrology in Shakespeare's King Lear".
3. Vgl. H. Schumann,"König Lear", S. 194; H. Schomerus, Heillose Welt, S. 12f.
4. R.B. Heilman, "The Two Natures of King Lear", S. 53. J. Velz ("Division, Confinement, and the Moral Structure of King Lear", S. 1o2) spricht den Eklipsen keine vorausdeutende Funktion zu, sondern erachtet sie als letzten und weitestreichenden Teil der in Unordnung geratenen Natur.

115-130 Edmunds Monolog

In seinem Selbstgespräch, das sich an den Wortwechsel mit Gloucester anschließt, gibt sich Edmund wieder so, wie er wirklich ist: spöttisch, zynisch, berechnend, herzlos. Herablassend und verständnislos kommentiert er die Sicherheit, mit der sich sein Vater auf die Determinierung durch die Sterne verläßt. Für ihn selbst ist dies "the excellent foppery of the world" (115), da Glück und Geschick des Menschen in ihm selbst begründet sind, "the surfeits of our own behavior" (116-117)[1]. Edmund, der bewußt und planend handelt, ja sogar stolz darauf ist, den Gang der Dinge zu lenken, muß die Haltung des Vaters lächerlich erscheinen (124-125).
Da er sein Wesen einzig durch sein Ego determiniert sieht, sich also frei und unabhängig fühlt, kann er die Konstellation der Sterne bei seiner Geburt spöttisch abtun (124-129). Dabei übersieht er jedoch, daß er ja tatsächlich "rough and lecherous" (127) ist, daß sein Leben also doch - ganz im Sinne der astrologischen Konstellation - von überirdischen Gegebenheiten bestimmt wird[2]. Seine vermeintliche Freiheit und Unabhängigkeit

---

1. Da Edmund einzig von seinem Streben nach Macht und Erfolg bestimmt wird, spricht I. Ribner ("The Gods Are Just", S. 41) von einer "deification of human will". H. Oppel (Die Vorgeschichte zu 'King Lear', S. 43), der die Entwicklungsstufe untersucht, auf der sich Lear von den Göttern lossagt, konstatiert eine erstaunliche Nähe des Königs zu dem rebellischen Edmund, der allerdings "von vornherein auf das Walten der Vorsehung und auf die Unverletzbarkeit einer natürlichen Ordnung keinen Pfifferling setzt."
2. Zur Erläuterung von Edmunds Horoskop vgl. u.a. J. Parr, "Edmund's Nativity in King Lear"; H. Rusche, "Edmund's Conception and Nativity in King Lear".

machen ihn so gefährlich, denn diese Überzeugung ermöglicht es ihm, rücksichtslos seinen Weg zu gehen[1].

131-171 Das Gespräch zwischen Edmund und Edgar

Im Gespräch mit seinem Bruder stellt Edmund nachdrücklich seine Fähigkeit unter Beweis, sein Leben tatkräftig und selbständig nach seinen Vorstellungen zu gestalten. Seine ersten Worte, die belustigte Anspielung auf traditionelle Dramenformen, macht deutlich, daß er sich selbst als Dramaturg fühlt, der die Ereignisse des Lebens in Szene setzt und Edgar als Komödianten einstuft, der willig zu lenken ist. Sein Vorgehen wirkt umso schmählicher, als er dabei auf seine Verstellungskunst baut, indem er die religiöse Überzeugung seines Vaters zu seiner eigenen macht und so den Anschein der Ernsthaftigkeit erweckt. In seiner "feigned soliloquy"[2] setzt er den zuvor gefaßten Plan in die Tat um. Dabei wird aber auch antizipiert, daß Edmund sein Vorhaben nicht erfolgreich beenden wird, denn hier zeigt sich seine Abhängigkeit von Dingen außerhalb seines Machtbereichs: der Zufall kommt ihm zu Hilfe und sendet ihm Edgar zu diesem Zeitpunkt. Shakespeare deutet dies auch dramentechnisch an: Edmund ist eine Figur, die ungewollt für dra-

---

1. Vgl. auch J. Ginger, "The Worlds of King Lear", S. 22. Unter Heranziehung zeitgenössischer Texte diskutiert R.C. Bald ("'Thou, Nature, Art My Goddess'") diesen Freiheitsgedanken. H. Schomerus (Heillose Welt, S. 19ff) betont nachdrücklich, daß Edmund mit dem Postulat seiner vermeintlichen Willensfreiheit in die Nähe des unreifen Menschen rückt, da sie ein Zeichen der Verblendung ist.
2. M. Arnold, The Soliloquies of Shakespeare, S. 95.

matische Ironie sorgt, und die dadurch an Glanz und Überzeugungskraft verliert. Hierbei ist vor allem an den spöttischen Hinweis auf "Tom o' Bedlam" (131) zu denken. Er selbst will durch Nachahmung eines Geistesgestörten die Grundlage zur Überlistung des Bruders schaffen; dieser muß die Gestalt des Bettlers annehmen, um sein Leben zu retten und kann dadurch zugleich Gloucester schützen, also Edmunds Plan durchkreuzen[1].

Edgars Verhalten bei seinem ersten Auftritt wird in der Literaturkritik weitgehend negativ beurteilt. E.A. Block[2] bezeichnet ihn als "weak and gullible character". Noch weiter geht L. Kirschbaum: "One cannot say the character is improbable; properly speaking, there is no character - there is a puppet."[3] Indessen kann man die Arglosigkeit gegenüber dem Bruder nicht unbedingt als Charakterschwäche bezeichnen, vielmehr wird er von Edmund manipuliert. Dieser beantwortet die erstaunten Fragen Edgars nur scheinbar; in Wirklichkeit gelingt es ihm, das Interesse des Bruders in andere Bahnen zu lenken und durch gespielte Überzeugung das Opfer für den Plan zugänglich zu machen. - In diesem Gespräch verhält sich Edmund wie zuvor bei Gloucester: durch gezielte Fragen und weit ausholende Antworten beraubt er das Gegenüber jeglicher Initiative und weckt Verdachtsmomente gegen einen Dritten. Zugleich gelingt es ihm, das uneingeschränkte Vertrauen zu erlangen; sowohl Edgar als auch Gloucester begeben sich ganz in Edmunds Macht[4].

---

1. Vgl. dazu auch R.A. Peck, "Edgar's Pilgrimage", S. 22o.
2. "King Lear: A Study in Balanced and Shifting Sympathies", S. 5o9.
3. "Banquo and Edgar: Character or Function?", S. 1o.
4. "By the end of the scene Edgar has...abdicated" (E.N. Hutchens, "The Transfer of Power in King Lear and The Tempest", S. 86)

172-177 Edmunds abschließender Monolog

Mit spöttisch-zynischen Versen kommentiert Edmund am Schluß der Szene sein erfolgreiches Vorgehen. Ein gutgläubiger Vater und ein unbedarfter Bruder haben ihm den Triumph ermöglicht. Er kontrastiert geringschätzig dessen "foolish honesty" (174) mit seinen gekonnt eingesetzten Praktiken. Da es sich um seine Existenz handelt, wählt er Worte aus dem Geschäftsleben ("business", "wit", "practices"), das er als harten, unerbittlichen Konkurrenzkampf ansieht, in dem jedes Mittel eingesetzt werden kann[1)].
Seine Diktion nähert sich damit derjenigen Gonerils und Regans in der 'Liebessprache' an. Jetzt schon zeigt sich, daß Edmund in den beiden älteren Lear-Töchtern seinesgleichen finden wird. Neben die erotische Attraktion tritt die Übereinstimmung der Gesinnung.

---

1. In diesem Fall handelt es sich darum, Zwietracht zu säen und Mißtrauen zu erzeugen, sich durch den Zorn des Vaters auf seinen ursprünglichen Erben selbst zu bereichern. M. Sen ("Betwixt Damnation and Impassion'd Clay", S. 82) zieht einen Vergleich zur Reichsteilung, als Lear seine Töchter aufforderte, ihre Liebe für den Erwerb von Ländereien einzusetzen.

I,3

Die dritte Szene zeigt Goneril in einem kurzen Gespräch mit ihrem Diener Oswald. Sie äußert sich ärgerlich über Lears Verhalten in ihrem Haus und gibt Anweisungen zum weiteren Vorgehen der Dienerschaft.
Diese Szene erfüllt verschiedene Funktionen. Da sie auf die Vorgänge im Hause Gloucesters folgt, dient sie der Vorbereitung auf die wieder einsetzende Haupthandlung. Die in I,4 auftretenden Personen und ihre Handlungen werden hier erwähnt und künftiges Geschehen antizipiert: Goneril spricht von Lear und dem Narren sowie von ihrem eigenen Plan, den sie im Folgenden in die Tat umsetzen wird. Überdies werden Eigenschaften der Gefolgsleute angesprochen, die wiederum in der vierten Szene konkretisiert und auch modifiziert werden.
Die dritte Szene bereitet aber nicht nur I,4 vor, sondern knüpft auch Bezüge zu den vorangegangenen Szenen. Die in I,1 entstandene Konfliktsituation um Lear wird hier weitergeführt, zugleich werden bereits die Folgen angedeutet, die Lears Thronverzicht nach sich ziehen wird. Mit der Verlagerung der Handlung in Gonerils Haushalt werden überdies die Schwerpunkte verlagert: die Tochter, die bei der Reichsteilung die ihr vom Vater zugedachte Rolle spielte, gewinnt mehr und mehr an Herrschaft über ihn. Auch zwischen I,2 und I,3 besteht eine Verbindung: in beiden Szenen wird ein Vater Opfer seines ehrgeizigen Kindes.
Neben diesen inhaltlichen Begründungen kommt auch eine bühnentechnische Überlegung zum Tragen. Mehr als der moderne Autor muß der elisabethanische Dramatiker eine ausgewogene Konstruktion der Spannungsbögen beachten, denn auf seiner Bühne fehlt der Vorhang und die damit verbundene Pause zwischen den Szenen, die dem Publikum die Möglichkeit zur Neubesinnung gibt, allerdings auch eine Unterbrechung darstellt. Im elisabethanischen

Theater wird daher des öfteren eine kurze, handlungsarme Szene zwischen zwei längere und aktionsreiche Szenen eingeschaltet.
Goneril knüpft mit ihrem Verhalten an ihre letzten Worte aus der ersten Szene an: "We must do something, and i'th'heat" (I, 1,3o6). Ihr Plan besteht darin, Lear die Konsequenz seines Thronverzichtes vor Augen zu führen und ihm klarzumachen, daß sie selbst nun die Herrscherin auch über sein Gefolge sein wird. Daß sie sich dabei eines Untergebenen bedient, ist kennzeichnend. Es muß für Lear besonders demütigend sein, von einem Untertan nachlässig behandelt zu werden, der in seinem unbotmäßigen Auftreten auch noch von der Herrin geschützt wird. Auf diese Weise bekommt er schmerzlich zu spüren, daß er in Gonerils Wertschätzung noch unter Oswald rangiert und daß sie seine Zurechtweisung ihres "gentleman for chiding of his fool" (1) als anmaßend empfindet. Diese niederträchtige Handlungsweise erwächst aus ihrem Geltungsdrang: da sie fürchtet, Lear und sein Gefolge könnten in ihrem Haus die Oberhand gewinnen (16), versucht sie, auf diese schamlose Art zu uneingeschränkter Macht zu gelangen. "It is significant of a low moral standard that she should conspire with a menial."[1)]
In ihrer Furcht vor Lears Einfluß wird aber zugleich deutlich, daß sie keineswegs so selbstsicher ist, wie sie sein möchte: "Goneril's essential problem is a certain anxiety that she will not be able to overcome her lifelong attitude of being over-ruled by this wilful, blind, and tyrannical father"[2)], sodaß sie dessen unerwünschtes Verhalten als eine Möglichkeit zur Erprobung ihrer Macht begrüßt. Noch treffender differenziert J. Kirsch: "Though she has power, she has no authority."[3)]

---

1. J.M. Nosworthy, "King Lear-The Moral Aspect", S. 262.
2. S. Reid, "In Defense of Goneril and Regan", S. 229.
3. Shakespeare's Royal Self, S. 21o.

Durch das respektlose Verhalten von Lears Gefolge wird ihr vor Augen geführt, daß sie trotz ihrer Befugnisse als herrschende Königin nicht anerkannt und geachtet wird, sondern daß vielmehr wahre Autorität auch ohne Rang und Namen spürbar ist[1], wobei Lear diese Ehre zuteil wird[2].
Ihr Verhalten in dieser Szene ist somit gekennzeichnet von dem Streben nach Autorität, in das aber auch eine gewisse Unsicherheit einfließt. Zwar äußert sie fest und bestimmt: "I'll not endure it" (5), spürt aber zugleich, daß sie zur Durchsetzung ihres Willens der Hilfe anderer bedarf. Sie weigert sich, Lear zu sehen, benutzt aber den Diener als Mittler, der ihre Krankheit vorschützen soll, eine an sich einleuchtende Entschuldigung. Ihre Überzeugung, die gleiche Gesinnung bei der Schwester voraussetzen zu können, wirkt noch sehr bestimmt (15-16), während sie in ihren letzten Worten auf eine noch zu treffende Absprache hinweist (25-26) und damit deutlich macht, daß die Übereinkunft der ständigen Kontrolle und gegenseitigen Abstimmung bedarf. Dieser Vorsatz wird später durch die Zwischenstellung Edmunds durchkreuzt.
Insgesamt ist auch ihre Sprache Ausdruck dieser inneren Spannung. Distanzierte und klare Befehle als Zeichen der Überlegenheit sind unterbrochen von bewegten und empörten Beschreibungen, die durch gewichtige Worte und Betonungen die Vermutung nahelegen, daß sie bewußt übertrieben und somit Ausdruck von Gonerils Unsicherheit sind[3].

---

1. Vgl. Kent I,4,26-29.
2. "There is no implication...that her personality has the royal imprint." (J. Kirsch, Shakespeare's Royal Self, S. 21o)
3. Im Gegensatz dazu will W. Sedlak "die bewegte Versgestaltung dieser Reden...(nicht) als Ausdruck von Gonerils Innerem... erklären"; vielmehr sieht er die Verbindung von Empörung und Distanz als Zeichen dafür, "daß diese lebendige Versgestal-

b.w.

Gonerils Empörung wird in der Shakespeare-Kritik zuweilen gebilligt[1], und man muß zugeben, daß sich Lear als äußerst unbequemer Gast im Hause seiner Tochter erweist. Gleichwohl ist auch Goneril nicht frei von Schuld. Wenn Lear übersieht, daß ihm solche Ansprüche nicht mehr zustehen, so begeht Goneril den Fehler, ihm verständnislos und kaltherzig entgegenzutreten und ihm nicht einmal als Tochter die notwendige Achtung zu erweisen. Dieses beiderseitige Fehlverhalten deutet sie ungewollt an, wenn sie sagt: "Old fools are babes again, and must be used / With checks as flatteries, when they are seen abused." (19-2o) Gewiß will sie lediglich das uneinsichtige Verhalten des Vaters anprangern, doch impliziert ihr Hinweis auf die Kontrolle, der man ihn unterwerfen muß, auch die andere Seite der Beziehung von Jugend und Alter, von Eltern und Kind: sie wird ihn behandeln wie eine Mutter ihr Kind, wie ein "schoolmaster" (II,4, 299) den "poor fool"[2].

---

tung insgesamt darauf abzielt, durch theatralische Bewegtheit das Publikumsinteresse zu wecken." (Blankversänderungen in Shakespeares späten Tragödien, S. 89f)

1. z.B. E.A. Block: "There seems no reason to doubt the veracity of Goneril's statement since much of it is corroborated in the following scene." ("King Lear: A Study in Balanced and Shifting Sympathies", S. 5o5)
2. In der New Arden Edition erläutert K. Muir diese Textstelle so: "...with rebukes as well as soothing words, when they... are seen to be deluded" (S. 33). Da im Text nur ein "as" steht, ist auch eine andere Deutung denkbar: "checks" treten jetzt an die Stelle der "flatteries", mit denen Goneril ihren Vater bei der Liebesbefragung überhäufte, als er ihrem eigenen Empfinden nach noch einsichitg handelte.

I,4

Zum Aufbau der Szene

Auf den ersten Blick wirkt die vierte Szene - mit 339 Versen die längste der Tragödie - verwirrend und unübersichtlich. Personen, die mehrmals die Bühne verlassen und erneut betreten, sowie zwischengeschaltete Auftritte von Nebenfiguren lassen zunächst keine klare Gliederung erkennen. Bei näherem Hinsehen wird indessen deutlich, daß Shakespeare diese Konstruktion gewählt hat, um die tragische Situation Lears zu veranschaulichen. Der König ist fast die ganze Zeit über auf der Bühne anwesend, beherrscht das Geschehen aber keineswegs in dem Maße wie in I,1 oder wie Edmund und Goneril in der zweiten und dritten Szene. Vielmehr dienen Lears Gesprächspartner dazu, den schwindenden Einfluß des Königs zu verdeutlichen. Die Verse 1-89 zeigen ihn mit verschiedenen Dienern, wobei er um Bestätigung seines Ansehens bemüht ist, die ihm von den eigenen Gefolgsleuten auch erwiesen, von denen Gonerils jedoch verwehrt wird. Das Gespräch mit dem Narren (9o-19o) führt diese Tendenz fort; der Narr weist seinen König wiederholt auf die bittere Wahrheit der verlorenen Macht hin, steht ihm aber weiterhin treu zur Seite und achtet ihn als seinen Herrn. Nach dem Erscheinen Gonerils (191) wird Lear immer mehr in die Defensive gedrängt, hat seine Situation aber zum Teil auch selbst zu verantworten, da er sich von seinen Emotionen hinreißen läßt. Daran ändert auch das Erscheinen des ahnungslosen Albany nichts (247). Lear begibt sich der Möglichkeit, doch noch eine Verständigung zu erzielen, indem er auf ein sachliches Gespräch verzichtet, Goneril verläßt und sein Vertrauen in Regan setzt. Die letzten Verse (3o1-339) sind Goneril und Albany gewidmet, wobei die Tochter des Königs weiterhin dominierend bleibt.

1-89 Lear im Gespräch mit den Dienern[1)]

Kent

Mit seinem Eingangsmonolog (1-7) knüpft Kent an sein ursprüngliches Vorhaben an: "He'll shape his old course in a country new" (I,1,187). Bereits während der Reichsteilung hat er gezeigt, daß er seinen Lebensinhalt durch Lear bestimmt sieht (bes. I,1,155-157). Er tritt bedingungslos für ihn ein und erweist sich nicht nur als Bewunderer seiner Tugenden, sondern auch als beherzter und mutiger Kritiker seiner Fehler. Sein Plan ist es, seinem Herrn trotz des Bannspruches weiterhin beizustehen und zu dienen (5). Dazu ist es nötig, daß er seine Sprache verstellt (1-2) und sein Aussehen verändert (4)[2)]. Man muß beachten, daß Kents Persönlichkeit von solchen Verwandlungen unberührt bleibt. Anders als Edgar sieht er seine Verkleidung nur als äußere Notwendigkeit an, um seinem Wesen treu bleiben zu können[3)]. Und dieses Wesen ist bestimmt durch zwei Eigenschaften: die Ergebenheit als Diener und die Aufrichtigkeit als Freund. Beide Aspekte sind für Kent unlösbar miteinander verbunden und sind Ausdruck seiner Achtung. Dabei ist es

---

1. Es erscheint sinnvoll, hier zunächst die einzelnen Untergebenen zu beschreiben, um anschließend Lears Verhalten ihnen gegenüber zu kommentieren.
2. Verkleidungsszenen sind ein beliebtes Mittel im elisabethanischen Theater und kommen bei Shakespeare von den frühen Komödien bis hin zu den Romanzen vor.
3. Diese Unterscheidung zwischen beiden Figuren wird von den meisten Kritikern betont; vgl. G. Seehase, "Entwicklungsprozesse auf der volkstümlich-humanistischen Handlungsebene in König Lear", S. 92. Dagegen H. Straumann: "Kent und nachher auch Edgar, die beide das Rechte wollen, können es nur unter

b.w.

ein Zeichen besonderer Ironie, daß sich Kent zur Wahrung seiner Ehrlichkeit verstellen muß: er verändert nicht nur sein Äußeres, sondern muß sich auch einer Notlüge bedienen, wenn er behauptet, den König nicht zu kennen[1].

Entsprechend lassen sich in seinen Antworten Ausdrücke aus drei Bereichen unterscheiden: der Aufrichtigkeitsbekundung[2], der Dienstwilligkeit[3] und der Sprechbereitschaft[4]. Die Verbindung dieser Aspekte ist zugleich eine Erläuterung seiner Auffassung vom Dienen, die sein ganzes Wesen bestimmt. In diesem Sinne unterstreicht S.L. Goldberg[5], daß Kent zu seiner Selbstverwirklichung ein loyales Verhalten bekunden muß. Für Kent ist eine gewissenhafte Ausführung der Aufträge zwar wichtig, aber als entscheidender erachtet er die moralische Pflicht, den Herrn auch offen auf Fehler hinzuweisen. Er fühlt sich also nicht nur als Überbringer von Botschaften, sondern sieht sich als akzeptierten Gesprächspartner seines Herrn.

Vor allem die Passage "I do profess..." (12-14) zeigt an, daß er das Verhältnis zwischen Herr und Diener als eine gegenseitige Abhängigkeit versteht: jeder gibt dem anderen etwas und pro-

---

Verzicht auf ihre Identität." ("Der redliche Mensch: Horatio - Kent - Pisanio", S. 199)

1. M.D. Faber ("Kent's Age") hält Kents Altersangabe (37-38) für eine weitere Unwahrheit zur Verschleierung seiner Identität.
2. "truly", "trust", "honest", "plain", "bluntly".
3. "serve", "fight", "service", "master", "authority", "qualified", "diligence".
4. "converse", "says little", "judgment", "call", "telling", "deliver a...message".
5. An Essay on 'King Lear', S. 69.

fitiert zugleich davon[1]. Seine Bemerkung "to eat no fish" (15-16) gibt Anlaß zu verschiedenen Deutungen. Neben der religiösen Implikation weist K. Muir[2] auf Parallelstellen in anderen Shakespeare-Dramen hin. Danach betone Kent hier seine Stärke, oder er erlaube sich eine anzügliche Bemerkung. C.D. Steward[3] vermutet dagegen, daß sich Kent hier als "man of quality" ausweisen will, da in den Seeländern Fisch billiger ist als Fleisch und daher als Nahrung der Armen und der Diener gilt. Unter Berücksichtigung von Kents nicht alltäglichem Dienstbegriff darf man noch eine weitere Möglichkeit in Betracht ziehen: um verarmte Küstengebiete sowie die Seefahrt zu stärken, erließ Elisabeth I. ein Gesetz, nach dem es verboten war, freitags Fleisch zu essen oder es während der Fastenzeit auch nur aufzubewahren[4]. Da Kent niemals blind gehorcht, sondern immer mit einem Auftrag auch einverstanden sein muß, könnte man seine Ablehnung des Fischs auch als betonte Eigenständigkeit gegenüber der Obrigkeit ansehen.

Kents Dienstauffassung wird auch durch seine verstellte Sprache nicht verdeckt. Zwar hebt sich die Prosa des schlichten Dieners in I,4 deutlich gegen den Blankvers des adeligen Gefolgsmannes in I,1 ab, aber bereits seine zahlreichen Hinweise auf den sprachlichen Ausdruck zeigen an, daß er hier seine Sprechweise tatsächlich nur dem Zweck angepaßt hat. Seine zumeist sehr kurzen Antworten bestehen fast ausschließlich aus unvoll-

---

1. Vgl. auch J. Wasserman, "'And Every One Have Need of Other'", S. 25. Auch J.A. Barish / M. Waingrow, "'Service' in King Lear", S. 48. In diesem Sinne darf man auch Lears zustimmende Entgegnung deuten: "I thank thee, fellow. Thou serv'st me, and I'll love thee" (83-84).
2. The New Arden Edition, S. 35.
3. "Four Shakespearean Cruxes", S. 188.
4. Vgl. E. Burton, The Elizabethans at Home, London 1958, S. 148f.

ständigen Sätzen und wecken bei den Elisabethanern die Assoziation eines Menschen, der wenig rhetorische Übung besitzt. In den vollständigen Sätzen bedient er sich dagegen einer suggestiven, mehrdeutigen Sprache, von der G. Seehase[1] behauptet, daß sie den Narren vorbereitet.

Knight

Das Gespräch zwischen Lear und seinem Ritter zeigt an, daß der König auch zu anderen Mitgliedern seines Gefolges ein kameradschaftliches Verhältnis hat. Anders als zwischen Goneril und Oswald in I,3 gibt es hier ein echtes Gespräch mit Rede und Gegenrede, wobei zunächst sogar die Anstöße vom Untergebenen ausgehen. Der Ritter bedient sich zwar sehr gewählter und höflicher Worte, und man spürt, wie unangenehm ihm die bittere Mitteilung ist. Aber er hat ein ähnliches Pflichtgefühl wie Kent: "for I cannot be silent when I think your Highness wronged" (62-63). Dieses Selbstverständnis macht es ihm schwer zu glauben, daß sich andere so nachlässig dem König gegenüber verhalten; er zieht seine eigenen Beobachtungen gleichsam in Zweifel. Bei der Wiedergabe von Oswalds Antworten bedient er sich noch klarer und bestimmter Ausdrücke, doch die Schilderung seiner eigenen Eindrücke wird von einer gewissen Unsicherheit getragen, ergänzt durch die Bereitschaft, sein Urteil zu revidieren, "if I be mistaken..." (61-62).

---

1. "Entwicklungsprozesse auf der volkstümlich-humanistischen Handlungsebene in König Lear", S. 92.

Oswald

Die wenigen Worte, die Oswald spricht, genügen zu seiner Charakterisierung[1]. Hatte er in I,3 nur Gonerils Aufträge knapp beantwortet, so stellt er hier unter Beweis, daß er sie auch bereitwillig und bedenkenlos ausführt. Vor allem die zwischen die Auftritte von Kent und dem Ritter eingeschaltete kurze Passage betont nachdrücklich den Unterschied zwischen ihm selbst und Lears Gefolgsleuten. Seine bewußte Nachlässigkeit kontrastiert scharf mit deren voraussetzungsloser Zuneigung. R.M. Smith[2] hebt als positiven Charakterzug Oswalds dessen Treue Goneril gegenüber hervor, die sich besonders in seiner Weigerung manifestiert, den Brief an Edmund zu öffnen. Ähnlich motiviert ist dann wohl auch seine verletzende Antwort auf Lears Frage nach seiner Identität: "My lady's father" (75), da sich aus seinem Verständnis heraus alles an Goneril orientieren muß. Darüber hinaus kann man seine Entgegnung auch als bewußte Bosheit verstehen, als Ausführung von Gonerils Auftrag zur Nachlässigkeit. In diesem Sinne ist sein Gehorsam nicht mehr als Loyalität zu deuten, sondern kennzeichnet vielmehr den 'bad servant', der auch Böses zu tun bereit ist[3].

---

1. Man muß überdies beachten, daß er zu den Figuren der Tragödie zählt, deren Wesen sich eher in Handlungen als in Worten manifestiert.
2. "A Good Word for Oswald", S. 63.
3. In Shakespeares Dramen wird verschiedentlich das Verantwortungsbewußtsein eines guten Dieners betont, z.B. Cymbeline V,1,6; Henry V IV,1,166-168.

Lears Verhalten

In den Gesprächen Lears mit den Untergebenen werden nicht nur deren unterschiedliche Verhaltensweisen hervorgehoben, vielmehr lassen sich auch Hinweise auf den Charakter des Königs erkennen. So fügt Shakespeare das Gespräch mit dem an sich unwichtigen Ritter hinzu, um einen verallgemeinernden Aspekt zu betonen und damit das gute Verhältnis zwischen Lear und seinen Dienern zu unterstreichen. Denn weder aus der Vorgeschichte noch aus dem Verlauf der Handlung geht hervor, daß der König seine Untergebenen jemals ungerecht behandelt hätte[1]. Und auch die barsche Zurechtweisung Kents in I,1 ist wohl eher ein Nachhall seiner Enttäuschung über Cordelias eigensinniges Verhalten als der Unfähigkeit, Widerspruch zu dulden, zuzuschreiben.
Anders als seine Töchter besitzt Lear wahre Autorität, die ihm die uneingeschränkte Achtung seiner Untergebenen sichert (26-29)[2]. Oswald negiert diesen Wesenszug des Königs und verlagert den Akzent auf den materiellen Machtbereich[3]. Indem er Lear mit den Folgen des Thronverzichts konfrontiert, setzt er zugleich einen langwierigen Erkenntnisprozeß in Gang[4]. Die Fra-

---

1. Vgl. H. Oppel, Die Vorgeschichte zu 'King Lear', S. 26.
2. J. Kirsch (Shakespeare's Royal Self, S. 211) weist auf die erweiterte Bedeutung von 'authority' bei den Elisabethanern hin. Unter dem Einfluß des Neuen Testaments betrachten sie diesen Begriff als "power over man and demons". Allerdings ist es fraglich, ob Shakespeare hier wirklich beide Aspekte hervorheben wollte.
3. Vgl. auch E.N. Hutchens, "The Transfer of Power in King Lear and The Tempest", S. 87.
4. Vgl. dagegen P. Böse-Hölzel: "Mit dem Auftreten Kents und des Narren wird die schmerzvolle Erkenntnis der Wahrheit ein-

b.w.

ge des Königs: "Who am I, sir?" (74) ist wahrscheinlich in erster Linie als Zurechtweisung Oswalds gedacht[1], aber sie beinhaltet doch auch zugleich eine erste Infragestellung der eigenen Identität - eine Vermutung, die durch den nachdenklichen Ton bestätigt wird, mit dem Lear über seine Beobachtung des "most faint neglect" (65) spricht. Die ungewohnt nachlässige Behandlung durch seine Umgebung macht ihm klar, daß die vermeintliche Einheit von Namen und Wesen durch seine eigene politische Aktion gestört worden ist und seine Identität einer neuen Bestimmung bedarf, in die letztlich auch die gesamte Menschheit einbezogen werden wird[2].

Diese nachdenkliche und besonnene Haltung ist indessen nur ein Aspekt von Lears Wesen, wie es sich im Verlauf dieser Gespräche und auch in seiner späteren Entwicklung darstellt. Seine keimende Einsicht wird immer wieder von jähen Wutausbrüchen und maßlosen Forderungen unterbrochen. Sowie der König auf Widerspruch stößt, beharrt er uneinsichtig auf Privilegien, reagiert wütend und unbeherrscht. Dies wird besonders deutlich am Beispiel der von ihm beobachteten Nachlässigkeit: während er den höflichen Bemerkungen des Ritters durchaus zustimmt, wendet sich sein ganzer Zorn gegen Oswald, der solche Mißachtung praktiziert. Die Wut des Königs spiegelt sich in den Schimpfwörtern,

---

geleitet, die dem König kurz darauf in Goneril zum ersten Mal konkret entgegentritt."("Der Wahn in Shakespeares großen Tragödien", S. 711).

1. M. Weidhorn ("The Relation of Title and Name to Identity in Shakespearean Tragedy", S. 307) spricht dagegen von einer sarkastischen Frage, auf die Lear eine schmeichelhafte Antwort erwartet.
2. J. Kirsch (Shakespeare's Royal Self, S. 212) hebt die Notwendigkeit der eigenen Erfahrung in diesem Entwicklungsprozeß hervor.

mit denen er den Diener belegt[1]. Lears Diktion ist trotz seiner Entrüstung erstaunlich treffsicher. Instinktiv legt er die beiden hervorstechenden Eigenschaften Oswalds bloß: sein niederes Wesen und seine an hündische Ergebenheit grenzende Treue der unwürdigen Herrin gegenüber[2].

9o-19o Lear und der Narr

Bevor der Narr erstmals auftritt, wird er bereits von drei Personen erwähnt. In der Art, wie das geschieht, manifestieren sich einige seiner wesentlichen Funktionen. Goneril spricht von seinem unangebrachten Verhalten (I,3,2) und bezieht sich damit auf die kompromißlose Offenheit[3]; der Ritter deutet eine Beziehung zwischen Cordelia und dem Narren an (I,4,7o-71), und Lear verlangt es nach seiner Anwesenheit (I,4,41/42/74). Dabei fällt auf, daß die beiden ersten Aspekte eher nebenbei zur Sprache kommen, während der König wiederholt nach seinem Begleiter fragt.
So kann man insgesamt die Funktion des Narren darin sehen, daß er entscheidend dazu beiträgt, den Erkenntnisprozeß seines

---

1. Schimpfworte und besonders auch Tiermetaphern nehmen einen bedeutenden Raum in der Tragödie ein und dienen der Verdeutlichung einzelner Charaktere und Entwicklungsstufen. Vgl. u.a. J.C. McClosky, "The Emotive Use of Animal Imagery in King Lear".
2. Die meisten Schimpfworte verbinden diese beiden Aspekte. J.C. McClosky ("The Emotive Use of Animal Imagery in King Lear", S. 322) betrachtet hier lediglich den niederen Standard dieser Bilder, den er überdies mit Lears Bewußtsein seines eigenen Abstieges begründet.
3. Vgl. auch I,4,74.

Herrn zu beschleunigen und zu vollenden[1].
In dieser Passage prangert der Narr verschiedene Erscheinungsformen einer Gesellschaft an, in der die Beurteilungsmaßstäbe verschoben sind und selbst die Werte sich verkehrt haben. Bestimmte Tugenden, etwa die Vasallentreue, werden nicht mehr als solche geachtet, sondern als Torheit angesehen (94-99). Die Menschen sind durch Geldgier und Habsucht ihrem Wesen entfremdet (145-148). Der Narr begnügt sich aber nicht mit der Schilderung dieser Zustände, vielmehr knüpft er stets einen Bezug zu Lear, dessen Thronverzicht er als Schlüsselereignis ansieht. Diese fatale Tat hat in seinen Augen erst die üblen Folgen gezeitigt bzw. die Möglichkeit dazu geschaffen, daß Goneril und Regan die Gesellschaft nach ihren Vorstellungen prägen.
Der Inhalt seiner Aussagen wird erst charakteristisch und einprägsam durch die eigenwillige Form, in die der Narr seine Worte kleidet. Dabei will beachtet werden, daß er die Sprachebene mehrmals wechselt. Im Gespräch mit Lear treten allgemeine Spruchweisheiten neben kindlich verwunderte Beobachtungen, geistreiche Wortspiele neben krasse Anschuldigungen[2]. Es ist aber

---

1. Vgl. W. Empson, "Fool in Lear", S. 177f. G.L. Evans ("Shakespeare's Fools") erstellt den Bezug zu Robert Arnim, der in Shakespeares Truppe die Clowns- und Narrenrollen spielte. Zur Rolle des Fool in Shakespeares Gesamtwerk vgl. u.a. R. Ellis, "The Fool in Shakespeare", außerdem E. Welsford, The Fool: His Social and Literary History, R.H. Goldsmith, Wise Fools in Shakespeare.
2. Vgl. auch T. Oyama, "The World of Lear's Fool", S. 14. Oyama kontrastiert den Narren aus King Lear mit Feste aus Twelfth Night.

zu beachten, daß auch die scheinbar gedankenlos geäußerten Worte vor einem symbolhaften Hintergrund zu sehen sind und damit der Grundtenor einer verkehrten Welt in all seinen Worten anklingt. Insbesondere in seinem Handeln offenbart sich die Bildhaftigkeit seiner Aussagen[1].

Indem der Narr seine Kappe an Kent weiterreichen will, knüpft er an Lears Worte an, als er seinen Gefolgsmann mit Geld entlohnt (88-89)[2]. Damit deutet der Narr an, daß Kents Verhalten, seine unerschütterliche Treue zu dem in Ungnade gefallenen König, als Torheit anmutet. Darüber hinaus identifiziert er sich mit seinem Wesen, akzeptiert sich als Narr: während Lear als Herr und Meister Geld geben kann, bleibt dem Narren nur seine Kappe[3]. - Eine andere Deutung schlägt H.L. Anshutz vor: "To follow Lear, Kent must wear the Fool's coxcomb,i.e., be a fool, just as Cordelia must wear a coxcomb (disguise) to follow Lear."[4]

Mit dem Hinweis auf Lears ältere Töchter und die beiden Narrenkappen (99-1o3) knüpft der Narr an die Torheit des Thronverzichts an und bereitet zugleich sein Wortspiel mit "egg" und "crown" vor (148-156). Hier verbindet er eine gestisch beschriebene Handlung - das Aufschlagen und Essen des Eies - mit Lears Thronverzicht, setzt Ei und Krone gleich. Durch die

---

1. Vgl. auch T. Oyama: "The more the Fool acts in a practical manner, the deeper becomes the symbolic implication." ("The World of Lear's Fool", S. 16).
2. Die 'coxcomb' - ursprünglich 'cock's comb' - ist der gängige Kopfputz des Narren, der seine Haare ähnlich dem Hahnenkamm frisiert, vgl. M. Rosenberg, The Masks of 'King Lear', S. 113.
3. G.W. Williams ("Lear's Coronet", S. 99-1oo) weist auf die wörtliche und inhaltliche Entsprechung zu Lear I,1,139 hin.
4. "Cordelia and the Fool", S. 246.

verschiedenen Bedeutungen von "crown" erhält das Beispiel einen weiterreichenden Sinnzusammenhang. Der Narr benutzt dieses Wort für Geld (149), die leeren Eierschalen (152), die Königskrone, stellvertretend für das Reich und die Macht (153/156), sowie für Lears Kopf, seinen Verstand (155). Im Ei selbst wird neben den ohnehin implizierten Bedeutungsinhalten[1] vor allem das Nahrungsmittel, die Substanz gesehen. Die Verbindung beider Bilder symbolisiert somit Lears fatalen Tausch des blühenden Reichs, der uneingeschränkten Macht, gegen die hohlen Scherben seines späteren Daseins.

Allen Worten des Narren zugrunde liegt das Erscheinungsbild einer verdrehten Weltordnung. Der Narr spricht diesen Gedanken in Hinblick auf Lears Schuld nicht nur schmerzhaft deutlich aus, sondern begnügt sich zuweilen auch mit Andeutungen, indem er sich mehrschichtiger Formulierungen bedient. Bereits der erste Hinweis auf die Person des Königs darf als Beispiel dafür gelten: "..this fellow has banished two on's daughters and did the third a blessing against his will" (96-98). Er kommentiert hier auf seine Weise die fehlgeschlagene Reichsteilung, indem er Vergangenheit und Zukunft miteinander verbindet[2]. Die Anordnungen des Königs haben sich in ihr Gegenteil verkehrt; Lear wollte die älteren Töchter beglücken und wird sie letztlich ins Verderben stürzen, während sich der Bannspruch gegen die Jüngste als Segen erweisen wird, da er sie zur Königin von Frankreich macht[3]. Man muß überdies be-

---

1. Etwa Lebensursprung, Hinweis auf bestimmte Tiere, Zerbrechlichkeit; vgl. auch V.F. Petronella, "The Cleft Egg in King Lear".
2. C. Uhlig spricht davon, daß diese Worte "wie eine prophetische Vorschau anmuten". (Traditionelle Denkformen in Shakespeares dramatischer Kunst, S. 167).
3. Vgl. auch Kent I,1,181.

achten, daß die beiden herausragenden Worte - "banished" und "blessing" - wohl bewußt in Hinblick auf Cordelia gesprochen werden, von der sich Lear zwar lossagte, die aber weiterhin seine Gedanken beschäftigt[1)].

Der Narr hält den Bezug zu Cordelia bei, wenn er Betrachtungen über die Wahrheit anstellt[2)]. Ebenso wie Lears jüngste Tochter vermag auch er nicht zu lügen und stellt fest, daß die einzelnen Gesprächspartner unterschiedlichen Wert auf die Richtigkeit seiner Äußerungen legen (174-176). Diese Worte antizipieren den Konflikt, der aus dem love-test entstehen wird: "..a war between those who 'speak true' and those who use words merely to achieve their own ends; and...treachery between the liars themselves."[3)] Die gegenwärtige Situation beschreibt dagegen der Vergleich: "Truth's a dog must to kennel, he must be whipped out, when the Lady Brach may stand by th'fire and stink." (1o5-1o7) Bei der Reichsteilung wurde die Wahrheit mit Füßen getreten, hat Lear die aufrichtige Tochter, die den heuchlerischen Schwestern weichen mußte, wie einen treuen Hund verjagt[4)]. Somit ist in diesem für das menschliche Zusammenleben so wichtigen Bereich die Grundlage verschoben, sind die Werte zu einem Zerrbild ihrer selbst geworden. Diese Widersprüchlich-

---

1. Bei der Wiedervereinigung wird sich das "blessing" bestätigen, wenn die Tochter dem Vater als "a soul in bliss"(IV,7, 46) erscheint.
2. H.A. Mason ("King Lear: The Central Stream", S. 45) geht sogar so weit, den Narren als eine Allegorie der - bitteren - Wahrheit zu definieren.
3. J. Smith, Notes on 'King Lear', S. 7.
4. Durch die ganze Tragödie zieht sich das Bild des Hundes als Symbol für scheinheilige, hinterhältige Menschen, insbesondere die beiden Schwestern, steht aber auch, etwa in Bezug auf Oswald, allgemein für Charakterlosigkeit.

keit hat auch Lears Verhältnis zu seinen Töchtern erschüttert: der Vater hat sich selbst in die Rolle des Kindes begeben (163-164). Indem der Narr den König als "my boy" (13o) anredet, bezeichnet auch er ihn aus seiner Sicht als hilfsbedürftiges Kind. Da der König auch zumeist die Anrede "my boy" benutzt, spricht der Narr zugleich das törichte Verhalten Lears an, mit dem er sich als 'Fool' erweist[1].

Auch in seiner Ausdrucksweise deutet der Narr zuweilen an, daß er den König als unmündig betrachtet. Ähnlich wie Goneril und Regan benutzt er allgemeine Spruchweisheiten, wie man sie zuweilen einem Kind vorsagt[2]. Während aber die beiden Schwestern einen unwürdigen Gebrauch dieser Sprüche machen, indem sie lediglich an ihren eigenen Vorteil denken, versucht der Narr, den Kummer zu lindern und damit eine echte Hilfe für seinen Herrn darzustellen. Das zeigt sich nicht zuletzt an dem persönlichen Bezug, der sich in seinen Worten nachweisen läßt. Ob es sich um verändertes, auf die konkrete Situation übertragenes Sprichwortgut handelt (95-96) oder um allgemein formelhafte Aussagen (112-121), stets benutzt der Narr das Personalpronomen oder

---

1. Die Anrede des Narren als "my boy" wird verschiedentlich als Beleg für die These herangezogen, daß der Narr eher kindlich ist, daß zumindest ein größerer Altersunterschied zwischn ihm und den anderen Figuren der Tragödie besteht; vgl. N. McEwan, "The Lost Childhood of Lear's Fool", sowie H. Brown, "Lear's Fool: A Boy Not A Man". Eine Verbindung zwischen dem Narren und der Kinderstube, in der Lears Töchter aufgewachsen sind, zieht H. Oppel, Die Vorgeschichte zu 'King Lear', S. 53ff.
2. Vgl. auch H. Oppel, Die Vorgeschichte zu 'King Lear', S. 54f.

eine direkte Anrede. Seine längste 'Rede' in dieser Passage (112-121) knüpft Bezüge zu den unterschiedlichsten Aspekten aus Lears Erfahrungsbereich und des Lebens allgemein. Die meisten Kritiker sind sich einig über die Ambivalenz dieser Worte. So faßt etwa T. Oyama zusammen: "It may be interpreted as an advice of abstinence, but at the same time it ironically shows the fate of a truthful person."[1] Aus der ganzen Einstellung des Narren wird man schließen dürfen, daß er die gepriesene Zurückhaltung weitgehend ironisch versteht und sie nicht aus seinem Herzen kommt. Zum anderen sieht er aber durchaus den Nutzen, der aus vorsichtigem, konformistischem Verhalten zu ziehen ist. So kann man durchaus J.F. Danby zustimmen, der in anderem Zusammenhang feststellt: "...his heart makes him belong to the Lear-party,..his head can only represent to him that meaning for Reason which belongs to the party of Edmund and the sisters."[2]

Der Vorstellungsbereich, in dem sich die Schwestern bewegen, wird in den Worten des Narren deutlich spürbar. Er spricht verstärkt den finanziell-materiellen Bereich an, den Goneril und Regan im love-test betont hatten, und drückt deren Habgier mit "more / less" aus. Damit deutet er zugleich die Parallele zu dem "nothing / all"-Gegensatz an, der sich zwischen Cordelia und ihren Schwestern manifestierte.

---

1. "The World of Lear's Fool", S. 17. Ähnlich sieht es auch J.F. Danby: "It is the hypocrite, the canny capitalist, and the self-denying puritan combined" (Shakespeare's Doctrine of Nature, S.1o6). Im Gegensatz dazu hebt V.A. Kolve ("The Modernity of King Lear", S. 188) lediglich den positiven Aspekt der Worte hervor, wenn er interpretiert, daß Lears Leiden durch Weisheit vermieden werden kann.
2. Shakespeare's Doctrine of Nature, S. 1o4.

Eine Besonderheit des Narren sind seine Lieder. Sie werden bei Shakespeare häufig dann eingesetzt, wenn eine sinnenverwirrte Figur über ein entscheidendes Ereignis nachdenkt[1]: auch der Narr singt erst seit der fatalen Reichsteilung (163ff), die alle bisherigen Wertvorstellungen verschoben hat[2].

18o-339 Goneril und Albany mit Lear und dem Narren

In dieser Passage setzt der Narr sein bisheriges Vorgehen fort. Die Verkündung bitterer Wahrheiten wird auch hier durch bildhafte Vergleiche betrieben. Seine ersten Worte nach Gonerils Erscheinen beziehen sich noch auf ihr materielles Denken und sind als Höhepunkt seiner Wortspiele um nothing anzusehen. Nach dem Hinweis auf die glückliche Vergangenheit[3] stellt er fest: "Now thou art an O without a figure. I am better than thou art now: I am a fool, thou art nothing." (183-185) Damit weist er darauf hin, daß sich das Leid des Königs aus nothing entwickelt hat und Lear selbst durch den Thronverzicht zu einem Nichts geworden ist, da das Königtum gleichsam die Zahl vor der Null bedeutet. Mit der krassen Gegenüberstellung von "fool" und "nothing" will der Narr den König überdies dazu bringen, "(to)make...use of nothing" (124). Nach dem Vergleich Lears mit einer leeren Erbsenschote (19o) bedient sich der Narr verschiedener Tiermetaphern, die das verschobene Verhältnis von

---

1. Vgl. dazu J.T. McCullen, "The Function of Songs Aroused by Madness in Elizabethan Drama".
2. Zu Melodie und Funktion seiner Lieder u.a. R.W. Ingram, "Hamlet, Othello, and King Lear: Music and Tragedy"; P.J. Seng, The Vocal Songs in the Plays of Shakespeare.
3. Aus der Erinnerung an vergangenes Glück entsteht großes Leid, vgl. C. Uhlig, Traditionelle Denkformen, S. 163. Zur Bewälti-

b.w.

Vater und Kind ausdrücken sollen. Sie sind besonders treffend, da sie nicht nur das absurde Verhalten ansprechen, sondern auch, vor allem am Bild der Heckenbraunelle, die Undankbarkeit der Töchter zum Ausdruck bringen[1]. Die letzten Worte des Narren an Lear liegen auf einer ganz anderen Ebene: "Nuncle Lear, nuncle Lear, tarry. Take the fool with thee."(3o6-3o7). Sie appellieren an Lears Mitgefühl und antizipieren die gewandelte Gesinnung des Königs, der auf der Heide Erbarmen mit den Schutzbedürftigen zu bekunden weiß[2].

Goneril selbst, die sich hier scharfen Angriffen des Narren ausgesetzt sieht, zeigt sich selbstsicher und beherrscht. Sie will demonstrieren, daß sie die Stelle Lears übernommen hat, den sie überdies zurechtweist wie ein kleines Kind, das auf seine Spielsachen nicht achtgegeben hat. Obwohl Lear gewiß kein bequemer Gast ist[3], bleibt Goneril scheinbar gelassen, und ihre Sprache ist gezügelt[4]. Gleichwohl ist ihr Selbstbewußtsein nicht ungetrübt; ein gewisses Unbehagen bleibt bestehen, eine leise Furcht, daß sie vielleicht doch nicht der allgemeinen Zustimmung begegnet, mit der sie rechnet. S. Reid führt als Beispiel ihre Bemerkung an:"...be then desired / By her that else will take the

---

gung des Leides in der elisabethanischen Literatur vor dem Hintergrund zeitgenössischen Denkens vgl. H. Oppel, Shakespeare: Studien zum Werk und zur Welt des Dichters, S. 174-219.

1. Lear greift diesen Hinweis sofort auf mit der Frage: "Are you our daughter?" (2o9).
2. Zugleich beinhalten diese Worte, daß Lear den Namen 'Fool' mit sich nehmen soll, vgl. K. Muir, The New Arden Edition, S. 5of.
3. Peter Brook stellt ihn als aufbrausend und unbeherrscht dar, vgl. R. Kerf, "King Lear, Peter Brook, and Bradley".
4. H.S. Guyol ("A Temperance of Language", S. 316) spricht von der "language of diminution" im Gegensatz zur reichen Rhetorik während des love-test.

thing she begs" (237-238), wo sich die Angst manifestiert, die Schwester könne plötzlich ihren Beistand zurückziehen[1]. Auch Albany gegenüber sucht sie eine Rechtfertigung: sie erwähnt erstmals, daß Lears Gefolge ihr nach dem Leben trachtet (318), eine unwahrscheinliche und durch nichts begründete Behauptung, mit der sie das harte Vorgehen gegen den Vater zu rechtfertigen sucht[2]. R. Laqueur[3] vertritt indessen die Auffassung, daß Goneril in dieser Szene in einem sympathischen Licht dargestellt wird. Ihre Empörung wird auch in der Brookschen Lear-Inszenierung gerechtfertigt, wo das Gefolge des Königs aus dem Haus der Tochter ein Bedlam macht[4].

Insgesamt ist Goneril ihrem Gatten gegenüber dominierend und zeigt sich nicht bereit, seine Einwände auch nur zu bedenken. Albany selbst, der bei der Reichsteilung eher die Rolle eines Statisten gespielt hat, tritt jetzt erstmals als eigenständiger Charakter auf. In der Kritik werden unterschiedliche Züge seines Wesens hervorgehoben. L. Kirschbaum[5] beschreibt ihn als "negative, uniformed, inconsiderable husband, whom the situation portrays as powerless." Trotz seiner Bemühungen um Ausgleich sei er ein Schwächling, der seine Überzeugungen nicht durchzusetzen vermag. Dagegen läßt P. Mortenson[6] den Auftritt Albanys in I,4 völlig unberücksichtigt bei der Deutung seines Charakters. Eine gewisse Differenzierung zwischen Lears Schwie-

---

1. "In Defense of Goneril and Regan", S. 277.
2. Vgl. auch S. Reid, "In Defense of Goneril and Regan", S. 23o und J. Kirsch, Shakespeare's Royal Self, S. 223.
3. Shakespeares dramatische Konzeption, S. 133.
4. Vgl. R. Gellert, "Scoffield's Lear", S. 715.
5. "Albany", S. 22f.
6. "The Role of Albany".

gersöhnen sieht er erst ab dem zweiten Akt gegeben und betont schließlich Albanys Besorgnis um die öffentlichen Angelegenheiten, wie sie sich ab IV,2 in Fragen, Anordnungen oder Feststellungen manifestiert. Dieser Einsatz für das politische Wohl ist gewiß ein wesentlicher Bestandteil von Albanys Verhalten, doch scheint es zu einseitig, seinen Charakter einzig darauf begrenten zu wollen. In diesem Sinne beschreibt auch J.D. van der Waals[1] den Herzog als eine ambivalente Figur, die zwischen den streng getrennten Gruppen der Bösen und der Guten anzusiedeln sei.

Auch Lear steht in dieser Passage zwischen zwei Gefühlen: zum einen schreitet sein Erkenntnisprozeß weiter fort, zum anderen fühlt er sich schuldlos und ist durch die undankbare, herzlose Tochter tief erschüttert. Die ersten Äußerungen Gonerils, ihre Klagen über das ungebührliche Verhalten des Gefolges und das fehlende Einschreiten des Vaters, nimmt Lear zum Anlaß, seine Situation zu überdenken. Die zahlreichen Fragen dürfen als Zeichen einer gewissen Unsicherheit gelten, obwohl sie zugleich den Wunsch nach Anerkennung enthalten. Denn besonders seine ersten Äußerungen sind nicht eigentlich als Fragen zu bewerten, vielmehr handelt es sich um "exclamations of surprise or perplexity, cries of incredulity or outrage"[2], auf die er eine Bestätigung, eine völlige Zustimmung erwartet. Die Frage etwa: "Are you our daughter?" (2o9) muß vordergründig bejaht werden. Wenn man die kontrastierenden Interessen von Vater und Tochter berücksichtigt, ist sie dagegen zu verneinen, doch impliziert Lear auch den Wunsch nach einer naturgemäßen, harmonischen Beziehung. Dabei erwartet er nicht mehr, wie noch während der Reichsteilung, daß sich andere ihm unterordnen, vielmehr stellt er jetzt auch sein eigenes Wesen in Frage. Das Bild, das er von

---

1. "De Duke of Albany in King Lear", S. 347.
2. M. Weidhorn, "Lear's Schoolmasters", S. 3o6.

sich im Zeichen der Verunsicherung entwirft, stimmt nicht mehr mit dem überein, das er sich von Lear als König gemacht hat. Das Bewußtwerden dieser Entfremdung vom eigenen Selbst veranlaßt ihn zu Fragen nach der eigenen Identität bis hin zu: "Who is it that can tell me who I am?" (22o). Die Antwort des Narren "Lear's shadow" (221) ist eine bittere Bestätigung der Erkenntnis, daß der Verlust des Königtums Lear zu einem abhängigen, glanzlosen Menschen gemacht hat. Dazu bemerkt A. Kimura[1], daß ein auf das bloße Sein reduzierter Mensch nur noch Schatten werfen kann[2]. Lears Entgegnung "I would learn that" (222) wird unterschiedlich interpretiert. J. Kirsch[3] deutet sie als den Wunsch, das Leben als Schatten seiner selbst führen zu lernen, denn wenn "souvereignty, / Knowledge, and reason" (222-223), im elisabethanischen Verständnis "the most valuable points of conciousness", ihren Wert verlieren, müsse der Weg in die Richtung des Unbewußten, des Schattendaseins, beschritten werden[4]. Dagegen wird in verschiedenen Übersetzungen "learn" im Sinne von 'wissen' gefaßt , wobei unterstellt werden muß, daß Lear die Antwort des Narren überhört hat und nur seine eigenen Ge-

---

1. "A Study of William Shakespeare", S. 5.
2. Zum Begriff shadow in King Lear vgl. J. Kirsch, Shakespeare's Royal Self, S. 217f; auch M.J.C. Echeruo, "Dramatic Intensity and Shakespeare's King Lear", S. 47. Übergreifend M. Wickert, "Das Schattenmotiv bei Shakespeare", S. 3oo.
3. Shakespeare's Royal Self, S. 218f.
4. Ähnlich äußert sich auch R. Berman ("Sense and Substance in King Lear", S. 99), ohne sich allerdings direkt auf diese Verse zu beziehen: "Lear begins to have a deeper and more painful awareness of the limiting sense. His reason...has...been delusive and must be rejected."

danken weiter verfolgt.
Das widersprüchliche Nebeneinander von beginnender Einsicht in sein Fehlverhalten gegenüber Cordelia und dem Beharren auf alten Ansprüchen, die er heftig gegen Goneril verteidigt, der Konflikt zwischen Verstand und Emotionen, schlägt sich auch in der Einstellung zu seinen Töchtern nieder. Zwar werden die Äußerungen über Cordelia ebenso von Gefühlen geprägt wie die Verwünschungen Gonerils. Aber Lear hat sein Unrecht gegenüber der jüngsten Tochter erkannt. Verglichen mit seiner "folly" (262) ist Cordelias vermeintliche Lieblosigkeit ein "most small fault" (257)[1]. Da er aber einsehen muß, daß die Reue zu spät kommt, lädt er heftige Selbstvorwürfe auf sich (261-263), die schließlich in dem Wunsch nach Selbstzerstörung während der Sturmszenen gipfeln, wobei das allgemeine Chaos aber zugleich die Rache an den Töchtern beinhaltet[2].
Auch der zweite Aspekt deutet sich hier bereits an. Die Flüche, die er in dieser Passage hervorstößt, sind vorwiegend mit der Verdammung Gonerils verknüpft. Die Anprangerung ihrer Undankbarkeit nimmt dabei eine besondere Stellung ein. Dieses unnatürliche Verhalten ist für Lear zur zentralen Vorstellung geworden, die sein Leiden bestimmt. Deshalb spricht er "Ingratitude" (25o) als "marble-hearted fiend" (25o) direkt an[3].Zugleich identifiziert Lear die Tochter mit dem "sea-monster" (252) und wünscht ihr ein Leben und eine Nachkommenschaft, die einer solchen Erscheinung gleichkommen.
In der Kritik wird häufig der Vergleich gezogen zu I,1,1o9-12o, wo sich Lear unter Anrufung verschiedener außerirdischer

---

1. Vgl. auch Posthumus in Cymbeline V,1,3-5.
2. Vgl. E.C. Dunn, "The Storm in King Lear", S. 51.
3. H. Zimmermann (Die Personifikation im Drama Shakespeares, S. 85ff) sieht eine suggestive Warnung darin, daß man dem Bedrohlichen monströse Züge verleiht.

Mächte von Cordelia lossagt. Die Unterschiede sind indessen deutlich spürbar. Während nämlich der König in der ersten Szene etwa die "mysteries of Hecate and the night" (11o) nur als Zeugen anruft, fleht er hier unmittelbar die 'Göttin Natur' (266) um ihren Beistand an. Er ist sich darüber klar geworden, daß sein Einflußbereich merklich verkleinert ist: während er Cordelia gebieterisch fortschicken kann, entschließt er sich nun selbst zur Abreise. Entsprechend hat sich auch die Stilebene gewandelt. Gegenüber der getragenen, fast feierlichen Rede in I,1 sind die Verwünschungen und Flüche in I,4 voll heftiger Gefühlsregungen, was sich auch in den kurzen, unvollständigen Sätzen und Ausrufen zeigt.
Dennoch werden auch Parallelen zwischen beiden Textstellen spürbar. Die außerirdischen Elemente, die Lear anruft, entstammen sowohl dem Licht als auch der Finsternis, sind zum Guten wie zum Bösen fähig. Diese Ambivalenz tritt besonders in der doppelten Funktion der Natur zutage: sie kann Leben erschaffen, es aber auch verunstalten und beenden, was sich in der Kurzformel niederschlägt "Life and death" (287). Lear erkennt, daß es zwei Realitäten gibt, - je nachdem, ob das Harmonische oder das Disparate überwiegt. Die vermeintliche Unvereinbarkeit beider Welten, die dennoch gemeinsam bestehen, stellt ihn vor das Problem "to be and not to be"[1]. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang auch, daß Lears Verfluchung zugleich ein Gebet darstellt[2], das aber ebensowenig wie die späteren Bitten erhöht werden wird.

---

1. T. Oyama, "King Lear and Its Tragic Pattern", S. 51.
2. Dazu übergreifend G. Hofmann, "Wandlungen des Gebets im elisabethanischen Drama".

I,5

Die letzte Szene des ersten Aktes zeigt Lear im Gespräch mit dem Narren. Der König ist im Aufbruch begriffen und scheint den Wunsch zu haben, rasch zu Regan zu gelangen; er hält nicht nur Kent zur Eile an (1-4), sondern fragt auch verschiedentlich nach seinen Pferden (28-29 / 42). Der Narr selbst bemüht sich dagegen unverdrossen, seinen Herrn weiterhin auf seine Torheit - die vergangene wie die geplante - aufmerksam zu machen. Wie auch zuvor bedient er sich bildhafter Vergleiche, die aus dem anatomischen Bereich gewählt sind und, sofern sie sich auf die Zukunft beziehen, die Augenmetapher einschließen[1]. Trotz der zum Teil harten und treffenden Worte ist der Narr aber um das Heil seines Herrn bemüht. Die Hinweise auf Schnekke und Auster, die ihr Muschelhaus nicht etwa verschenken, sondern sich darin verbergen, stellt neben dem Tadel für Lears Thronverzicht auch eine Art Trost dar,jedenfalls eine Aufforderung zu richtig verstandenem Eigeninteresse, das nicht wie bei den Schwestern und Edmund auf verderblicher Machtgier gründet, sondern Angst und Schutzbedürfnis als wesentliche Faktoren des menschlichen Handelns berücksichtigt. Es ist allerdings notwendig, daß man sich der drohenden Gefahr bewußt wird[2].

---

1. Man wird kaum T. Oyama ("The World of Lear's Fool", S. 22f) zustimmen können, der das Anliegen des Narren darin sieht, den König zu zerstreuen: "The Fool, with his familiar way of ironical mockery, tries to console the King's heart. But he does not succeed in this, because he is too personal and too much worried about the King to be a good Fool."
2. G.D. Wood ("The Tragi-Comic Dimension of Lear's Fool", S 2o9) sieht die wesentliche Funktion des Narren zumindest in dieser Szene darin, den König auf sein künftiges Schicksal vorzubereiten und ihm zu helfen, sein Leid zu ertragen.

Dies erstrebt der Narr, indem er auf Lears mangelnde Einsicht hinweist. P.J. Alpers[1] erläutert zwar, daß der Vergleich von "crab" - gemeint ist letztlich "crab apple" - und "apple" (13) lediglich auf das Äußere, mit physischem Sehen Wahrnehmbare, bezogen sei, doch kann ebenso das Wesen der Schwestern und somit Lears geistiges Erkennen gemeint sein: Regan als 'crab apple', also noch undurchsichtiger und härter als Goneril.
Offenkundig wird dieser zweite Aspekt in dem Rätsel über die Stellung von Augen und Nase (19-2o). L.M. Thompson[2] benennt Beispiele aus King Lear, in denen die enge Beziehung von sight pattern und sense of smell angesprochen wird, und hebt den alternierenden Gebrauch der beiden Sinne hervor. Dabei bleibt unberücksichtigt, daß im elisabethanischen Verständnis der Geruchssinn häufig mit einer schlechten Tat oder jedenfalls einem Fehltritt in Verbindung gebracht wird. In diesem Sinne bedeutet die Antwort des Narren, daß Lear, der schon nicht den Fehler der Reichsteilung erkannt hat, wenigstens Einsicht in die Zukunft und in den schlechten Charakter der Töchter gewinnen soll.
Offensichtlich hat er Erfolg, denn anders als in der vorangegangenen Szene hält Lear Entgegnungen bereit, die zwar auf den ersten Blick ohne Zusammenhang mit den Worten des Narren zu sein scheinen, die aber in Wirklichkeit selbständige Überlegungen darstellen, zu denen die Rätsel den Anstoß gegeben haben.
Trotz oder gerade wegen der beginnenden Einsicht droht Lear indessen, der Verzweiflung anheim zu fallen. Sein Gebet: "O! Let me not be mad, not mad, sweat heaven; / Keep me in temper; I would not be mad!" (4o-41) wendet sich an den Himmel, von dem er noch Hilfe erwartet. Dagegen weiß er später beim Abschied von Regan, daß ihn auch seine letzte Hoffnung getäuscht hat (II,4,281).

---

1. "King Lear and the Theory of the 'Sight Pattern'", S. 136.
2. "Shakespeare's King Lear".

II,1

Die erste Szene des zweiten Aktes steht ganz im Zeichen der Vorherrschaft des Bösen. Die beiden wohlgesinnten Figuren, Edgar und Gloucester, sind zu diesem Zeitpunkt außerstande, die Täuschungen ihrer korrupten Gegenspieler zu durchschauen. Diese Tendenz zeichnet sich zwar bereits im ersten Akt ab, wo die Charaktere als solche angelegt worden sind. Im zweiten Akt beginnt jedoch die eigentliche Handlung. Sie ist dadurch gekennzeichnet, daß sich die böswilligen Akteure miteinander verbünden und gemeinsam ihr Ziel, die Ausschaltung der lästigen Gegner, zu erreichen suchen. Gleichwohl bleiben alle Figuren weiterhin als Individuen mit charakteristischen Merkmalen bestehen, die jeweils einen bestimmten Zweck verfolgen und das Bündnis als günstige Gelegenheit betrachten, um schneller zum Ziel zu gelangen.
Dies spricht Edmund deutlich aus. Er deutet zwar die unerwartete Ankunft Cornwalls fälschlich zu seinen Gunsten, indem er sie als Antwort auf einen vermeintlichen Hilferuf des Vaters wertet, doch vergißt er über diesem glücklichen Zufall sein eigenes Ziel keineswegs (14-18). Er kann seinen in I,2 begonnenen Plan zu einem vorläufigen Ende bringen. Hatte er im ersten Akt mit der Denunzierung des Bruders begonnen, so geht er nun mit dem Scheingefecht zum aktiven Handeln über.
Dennoch hat auch hier das Wort den Vorrang. Mit Hilfe seiner Überredungskunst gelingt es Edmund, den Bruder in eine Art Panik zu versetzen und ihn gefügig zu machen, sodaß die Voraussetzungen für den Scheinkampf gegeben sind. Er nutzt die eben erst gehörten Neuigkeiten, um Edgar zu verunsichern. Aus der Nachricht von Cornwalls Ankunft leitet er den Verrat eines Intriganten ab, während er den angeblichen Streit zwischen den beiden Herzögen nutzt, um erste Zweifel in seinen Bruder zu

pflanzen[1]. Aber selbst bei dem Gefecht bleibt das Wort dominierend. I. Evans nennt diese Versfolge "one of the most concentrated speeches in any one of the plays"[2]. Die knappen, an den Bruder gerichteten Anordnungen werden in der Imperativform von Verben ausgedrückt; dagegen werden die Hilferufe stets als Substantive gefaßt. Darin schlägt sich erneut Edmunds brillantes Rollenspiel nieder: Edgar gegenüber legt er eine gewisse Aktivität an den Tag, die sich überdies den Anschein der Hilfestellung gibt, während er sich dem Vater als Opfer darstellt, das dringend des Beistandes bedarf[3].

Die sorgsame Planung von Edmunds Vorgehen zeichnet sich auch im Anschluß an das Gefecht in der brillanten Sprachbeherrschung ab. Er erweckt den Anschein, an der Verfolgung Edgars keineswegs interessiert zu sein, indem er Gloucesters Fragen mißachtet und statt dessen auf seine Verletzung hinweist. Hinter diesem Eindruck steht aber wiederum die Taktik des Intriganten. Denn so nähert er sich schrittweise der völligen Verleumdung Edgars, die sich auf drei Stufen vollzieht und wiederum auch die Psyche des Vaters berücksichtigt. So dient die Erwähnung der dunklen, geheimnisvollen Mächte in erster Linie der Verstärkung von Gloucesters abergläubischen Neigungen, um einen

---

1. Vgl. auch J. Ellis, "The Gulling of Gloucester", S. 288.
2. The Language of Shakespeare's Plays, S. 181.
3. Vgl. auch die Selbst-Verletzung, um größeres Mitleid zu erregen (33-34). - Die Rolle Edgars ist in dieser Szene ähnlich zu beurteilen wie in I,2, wo er sich als unselbständig und von Edmund manipulierbar erweist. Zugleich deutet sich aber eine Wende an. Die von Regan zum Zwecke der Verunglimpfung vorgebrachte Bemerkung über das Verwandtschaftsverhältnis zwischen Lear und Edgar (91-92) antizipiert auch eine schicksalhafte Beziehung zwischen beiden Personen. Ausführlicher zu Edgars Entwicklung im Kommentar zu II,3.

möglichen Rest von Überlegung auszuschalten. Der Hinweis auf die Verletzung verfolgt denselben Zweck: Edmund will Mitleid erwecken, zugleich aber auch die infame Tat des Bruders unterstreichen[1]. Dies setzt er fort, indem er erneut seine Technik der Andeutungen anwendet: "when by no means he could -" (42). Die Verwendung von Ausdrücken wie "by no means" verstärkt auch in der eigentlichen Verleumdungsszene (44-56) Edmunds Bestreben, nicht nur den Bruder anzuklagen, sondern auch seine eigenen Tugenden herauszustreichen. Diese Rede ist durch besonders viele Adjektive gekennzeichnet, die durch Mengenangaben noch verstärkt sind, sofern sie sich auf Edmund selbst beziehen. So rückt seine Rede in die Nähe von Gonerils Liebesbekundung in I,1, bei der sie nicht vorhandene Gefühle durch eine Anhäufung überschwenglicher Worte vortäuscht. Obwohl Edmund von beiden Söhnen Gloucesters spricht, beabsichtigt er doch in erster Linie, seine eigene Person, seine ethischen Grundsätze, seine Standhaftigkeit zu betonen. Dagegen verfolgt die zweite Passage den Zweck, die schmählichen Ansichten des Bruders darzutun. Dessen angebliche Antwort ist gekennzeichnet durch eine Reihe von Substantiven, die Edmund entgegengebracht werden. Der herablassend-geringschätzige Ton seiner Worte wird zugleich von höchster Erregung seines imaginären Gesprächspartners überlagert, die sich in Ausrufen, rhetorischen Fragen und Appositionen niederschlägt.
Diese Gefühlswallung greift auf Gloucester über. Es ist zu beachten, daß er auf beide Reden anders reagiert, als an sich zu erwarten ist. Den Lobpreisungen Edmunds setzt er die Verdammung

---

1. Er will den Vater aber auch von der Verfolgung Edgars ablenken, da ihm eine Gegenüberstellung ungelegen kommen muß.

Edgars entgegen[1], während die begreifliche Erregung über den legitimen Sohn nicht etwa zu Klagen über Edgar führt, sondern die Zusicherung des Erbes an Edmund bewirkt.
Mit dem Erscheinen von Cornwall und Regan[2] ist Edmunds Ziel im Wesentlichen erreicht. Er beschränkt sich jetzt lediglich darauf, durch eingeworfene kurze Bemerkungen das Gespräch in der gewünschten Entwicklung zu belassen, d.h., Edgar weiterhin als den Übeltäter herauszustellen und seine Loyalität gegenüber dem Vater zu unterstreichen.
Während es Edmund darum geht, den Bruder auszuschalten, ist Regan daran gelegen, ihre Dominanz über den Vater zu festigen. Zwar geht sie auf die Leiden Gloucesters ein, doch knüpft sie mit dem Hinweis auf Lears Gefolge einen geschickten Bezug zu ihrem eigenen Anliegen. Auch Cornwall gegenüber erweist sie sich als beherrschend. Sie überläßt ihm zwar die Kommentierung des Verhaltens von Gloucesters Söhnen, doch unterbricht sie ihn, sowie sie ihre eigenen Interessen angesprochen sieht (119). Sie scheint einen zu sachlichen Bericht des Gatten zu befürchten und verbrämt ihr Anliegen in einer Schmeichelrede, die der in I,1 ähnelt. Sie benutzt weiterhin Ausdrücke aus dem finanziell-materiellen Bereich und heuchelt sogar erneut eine tiefempfundene Seelenqual, die sich in den gebethaften Schlußversen niederschlägt: "Lay comfort to your bosom, and bestow / Your needful counsel to our businesses, / Which craves the instant use." (126-128)

---

1. Für "let him fly far" (56) bietet A. Davenport ("Notes on King Lear", S. 2o-21) zwei Interpretationsmöglichkeiten an: den Wunsch, Edgar nicht wiederzusehen, sowie die Zuversicht, daß er in jedem Fall gestellt werde.
2. F.A. Shirley (Shakespeare's Use of Off-Stage Sounds, S. 81ff) beschreibt verschiedene Signale bei Shakespeare in ihrer Funktion und bezieht "tucket" auf das Auftreten bestimmter Personen.

II,2

Im Zentrum dieser Szene steht Kent. Obwohl er insgesamt als Opfer anzusehen ist, prägt er doch das ganze Geschehen und wirkt am Schluß durch sein gefaßtes Dulden beispielhaft, was umso mehr auffallen muß, als er sich zuvor ungeduldig und reizbar gebärdete. Auch der Rhythmus der Szene orientiert sich an dem getreuen Diener Lears: seine wortgewaltigen Passagen werden abgelöst von heftigen Aktionen wie dem Gefecht mit Oswald, das er selbst inszeniert, und der harten Bestrafung.
Der erste Teil der Szene, der den Streit mit Oswald beschreibt, ist in Prosa gehalten. In dem Augenblick, da sich Kent zu rechtfertigen beginnt (67), wechselt er in den Blankvers über. Dieser Gegensatz wurde bislang kaum beachtet, obwohl er von entscheidender Bedeutung für den Charakter Kents ist und auch wichtige Informationen für die Verwendung bestimmter Sprachebenen liefert.
Ähnlich wie Edmund ist Kent ein Meister der Sprachbeherrschung. Die Treffsicherheit des Ausdruckes manifestiert sich insbesondere in der an Oswald gerichteten Schimpfwortkanonade, die dessen eitles Verhalten, fragwürdige Dienstauffassung und zweifelhafte Herkunft anprangert[1]. Mit diesen differenzierten Ausdrücken führt er seine eigene Bemerkung ad absurdum, daß er die Komplexität eines sprachlichen Ausdrucks nicht durchschauen könne (I,4,31-32). Überdies bekundet seine echte Empörung über Oswald, die ihn zu diesen präzisen und zugleich vulgären Wendungen befähigt, daß der in I,4 angekündigte Wandel des Ge-

---

1. Im Gegensatz zu Edmund setzt Kent das Wort aber nicht bewußt ein, um egoistische Ziele zu verfolgen, vielmehr denkt er an das Wohl seines Dienstherren und redet sich somit instinktiv und selbstlos in seinen Eifer hinein.

barens tatsächlich nur ein äußeres Mittel geblieben ist und sein Wesen nicht berührt.
Dieses Spiel mit der Sprache setzt sich auch Cornwall gegenüber fort. Nachdem Kent mehrmals im Blankvers geantwortet hat, fällt er kurzzeitig zurück in Prosa, da er Cornwalls Unverständnis bemerkt: "To go out of my dialect..." (1o4). Diese Redeform als "dialect" zu bezeichnen, bedeutet nicht nur, daß Kent seine Rolle bewußt und gut spielt, sondern bezeichnet auch sein besonderes Selbstverständnis: er beschimpft den Gegner in gewöhnlicher Prosa, die dessen Charakterschwäche entsprechen soll; sowie aber Kents eigene Vorstellungen zum Tragen kommen und er sich in seiner Funktion als Dienstmann des Königs angesprochen sieht, wechselt er in die Sprachebene eines Edelmannes über.
Die Handhabung von Blankvers und Prosa charakterisiert aber nicht nur Kent allein in der Doppelrolle, die er zu spielen hat, sondern bezieht auch andere Figuren ein. Kent steht in gewisser Weise stellvertretend für Lear und seine geschwollene Diktion, zu der er im Zorn gelangt. Cornwall und Regan sind sich ebenso wie Kent darüber im klaren, daß sie mit der Bestrafung des Dieners in erster Linie dessen Dienstherrn ein Leid zufügen (123-127/131)[1]. Auch sprachlich zeichnet sich diese Tendenz ab. Indem sich Kent ganz auf die Seite seines Herrn stellt und auch dessen Sprechweise annimmt, wird das künftige Unheil des Königs antizipiert. Die Entsprechungen in Handlung und Sprache kündigen an, daß Lear demnächst all seines Gefolges beraubt und aus der Gesellschaft ausgestoßen wird, nachdem als Vorstufe einer seiner Diener ungerechtfertigt Leid erfahren muß[2].

---

1. Ebenso stellt sich aber auch der Angriff auf Oswald als eine Vorstufe zu künftigen Ereignissen dar: indem Kent seinen Gegner beleidigt, kritisiert er dessen Dienstauffassung und damit zugleich die Herrin selber.
2. Dies deutet H.A. Mason ("King Lear: Manipulating Our Sympa-

b.w.

Obwohl Kent seinen Gegenspieler vollkommen durchschaut und guten Grund hat, ihm Vorwürfe zu machen, muß man zumindest einräumen, daß er sich unhöflich und beleidigend aufführt. Und es ist bezeichnend für einen Angriff dieser Art, daß er in Prosa gesprochen wird. Diese Sprachebene wird auch in anderen Passagen der Tragödie verwendet, wenn ein Unheil geplant wird: dabei handelt es sich sowohl um die Schlechten, die selber Böses tun wollen - wie etwa Goneril und Regan am Ende von I,1 oder Cornwall kurz vor der Blendung Gloucesters in III,7 - als auch um die Guten, die das Böse zu bekämpfen suchen - wie Edgar während der Sturmszenen und der Narr im ganzen Verlauf des Geschehens.
H. Straumann bemerkt zu Kents Angriff auf Oswald: "Kent kann... seinen Zorn...gar nicht erläutern. Er beanstandet schließlich nur, daß ein so niedriger Geselle überhaupt eine Waffe tragen dürfe, und daß dessen ganze Erscheinung ihm mißfalle."[1] Dagegen ist einzuwenden, daß Kent ja durchaus reale Gründe, nämlich den heimlichen Brief, angibt. Er vollzieht eine verächtliche Identifizierung Oswalds mit seiner Herrin, die er allegorisch als "Vanity" (33) bezeichnet[2]. Überdies ist im elisabethani-

---

thies", S. 15o) zugleich als einen wesentlichen Zug, um Kent in einem positiven Licht erscheinen zu lassen und den Zuschauer für ihn einzunehmen. Es gilt allerdings auch zu beachten, daß Kent hier zum letzten Mal aktiv in das Geschehen eingreift und es zum Guten zu wenden sucht. Bereits die Auseinandersetzung Lears mit seinen Töchtern in II,4 beobachtet er wortlos und ist während der Sturmszenen und danach lediglich um den leiblichen Schutz seines Herrn bemüht, ohne zu dessen Herzen vordringen zu können.

1. "Der redliche Mensch", S. 2o1.
2. Auf den Bezug zu den morality-plays verweist J.C. Meagher, "Vanity, Lear's Feather, and the Pathology of Editorial Annotations", S. 245.

schen Verständnis die äußere Erscheinung mit dem Charakter eines Menschen verbunden[1]. Entsprechend deuten auch J.A. Barish und M. Waingrow[2] einen großen Teil von Kents Schimpfwörtern, die Oswald als geckenhaft und eitel beschreiben und ein äußerst negatives Bild von ihm in seiner Funktion als Diener zeichnen. Überdies muß man beachten, daß beide Diener grundverschiedene Auffassungen bekunden und in ihrem Wesen durchaus konträr angelegt sind. Auch das Tragen einer Waffe ist mit moralisch-ethischen Begriffen verknüpft; der erfolgreiche Einsatz eines Schwertes im Gefecht wird sogar für die Integrität eines Kämpfenden gewertet[3]. Es ist aber kennzeichnend für die Umkehrung der allgemeingültigen Wertvorstellungen zu diesem frühen Zeitpunkt der Tragödie, daß sich das Gute nicht zu behaupten vermag, sondern - hier in der Person Kents - von den Kräften des Bösen beherrscht wird. Erst als sich diese zum Teil selbst zerstört haben, kann sich das Gerechte allmählich durchsetzen.
Eine ähnliche Verschiebung der Wertvorstellungen zeigt sich auch in der Reaktion auf Kents kompromißlose Offenheit. Die häufigen verbalen Beteuerungen seiner Ehrlichkeit wertet Cornwall als Lügen und Schauspiel, da er selbst einer Welt angehört, in der man der sprachlichen Aussage mit Mißtrauen begegnet, da sie, zumindest unter Gegenspielern, nicht der Übermittlung von Tatbeständen dient, sondern diese zu verschleiern trachtet[4]. Es ist bezeichnend für Cornwalls Ehrlosigkeit, daß er

---

1. Vgl. auch Kent I,4,26-27; auch Edmund zu Edgar V,3,143.
2. "'Service' in King Lear", S. 349f.
3. z.B. Edgar zu Edmund V,3,126-128.
4. R.H. Goldsmith ("Kent: Plain Blunt Englishman", S. 12) erwähnt u.a. Richard III und Iago, die in eine sprachliche Verkleidung schlüpfen, indem sie sich darstellen als "simple, bluff soldiers in order to advance their villainy."

nicht etwa diese vermeintliche Täuschung als strafwürdig erachtet, sondern erst Kents herablassende Beleidigung, die alle Gegenspieler gleichermaßen treffen will: "None of these rogues and cowards / But Ajax is their fool." (119-12o) Während er also eine vermeintliche Lüge zur Durchsetzung einer unehrenhaften Absicht lediglich kritisiert, ahndet er eine offen ausgesprochene Kränkung mit einer schweren Strafe.
Kent, der zu Beginn der Szene einen von ihm verachteten Menschen beschimpft, wendet sich in seinem Schlußmonolog (156-169) an die außerirdischen Mächte. Die ersten Verse sind zwar an den "good King" gerichtet, doch wird seine Person durch den Hinweis auf "Heaven's benediction" in einem verklärenden Licht gesehen[1]. Diese Tendenz der überhöhten Sprechweise wird auch im weiteren Verlauf des Monologs beibehalten. Selbst alltägliche Erscheinungen, etwa die Sonne oder ein Brief, werden mit Worten belegt, die den Einfluß des Überirdischen andeuten. Dabei erfleht Kent die segensreiche Hilfe des Schicksals, dem er die unterschiedlichsten Erscheinungsformen zuschreibt: die Sonne mit ihren "comfortable beams", Cordelia, die "most fortunately" von den Leiden erfahren hat, und schließlich Fortuna, die ihr Rad nochmals zum Guten wenden möge[2]. Auffallend in Kents Monolog ist,

---

1. C.D. Stewart ("Four Shakespearean Cruxes", S. 188-19o) erläutert das zeitgenössische Verständnis dieser Redensart und betont auch die religiöse Implikation, die durch das Aspergill der katholischen Kirche anklingt.
2. Das Bild vom Schicksal als einem sich drehenden Rad wird mehrmals in King Lear angesprochen. Zu den verschiedene Konzeptionen der Erscheinung und des Wirkens der Fortuna vgl. H.R. Patch, The Goddess Fortuna in Medieval Literature, Cambridge, Mass. 1927. Die englische Renaissance-Literatur hat sich gerade in diesem Vorstellungsbereich kaum von der Überlieferung des Mittelalters gelöst.

daß er sein eigenes Leben und das Geschick des Königs mit dunklen, unheilvollen Worten beschreibt, zugleich aber großes Vertrauen in die segensreichen außerirdischen Mächte bekundet. Er bedient sich in beiden Fällen mehrsilbiger Worte und eines getragenen Rhythmus, wodurch den Versen eine tröstliche Nuance gegeben wird und Kent selbst als ergeben und zuversichtlich erscheint.
Eine erste Erhörung seiner Bitten scheint sich dadurch anzudeuten, daß er trotz seiner mißlichen Situation einschlafen kann. Der Schlaf gilt bei den Elisabethanern als etwas Segensreiches, beinahe Heiliges, das einen Weg aus dem Unheil verheißt[1)]. Wie alle Hinweise auf ein gütig lenkendes Schicksal wird sich aber auch diese Andeutung einer günstigen Wende als Täuschung erweisen.

---

1. Von den zahlreichen Beispielen aus Shakespeares Dramenwerk seien hier nur Lear erwähnt, der in IV,7 durch den erholsamen Schlaf eine Wiedergeburt erfährt, sowie Macbeth, der ein schlimmes Verbrechen begeht, indem er einen Schlafenden ermordet.

II,3

Der zwischen zwei längere und handlungsreiche Szenen eingeschobene Monolog Edgars bekundet den Wunsch des Verfolgten, sein Leben zu retten. Zu diesem Zweck plant er, in die Verkleidung eines Bedlam beggar zu schlüpfen, der damals als outcast eingestuft wurde. Es handelt sich dabei um geistesgestörte Menschen, die in einem eigens für sie bestimmten Londoner Haus wohnten, meistens aber mitleiderregend umherzogen und bettelten[1)].
Edgars Verse lassen sich in zwei Abschnitte gliedern: der erste Teil (1-5) behandelt die bisherige Flucht vor den Verfolgern und ist entsprechend gekennzeichnet durch Negationen ("no port", "no place", "unusual vigilence", "...not attend"). Im zweiten Teil (5-21) beschreibt er seine Verkleidung, die ihm das nackte Leben retten soll[2)]. Hier ist nur noch die Rede vom Leben in der freien Natur - Tiere und Pflanzen, Wind und Landschaft -, die in diesem Zusammenhang als weit unter dem gesellschaftlichen Bereich eingestuft wird, da sie den Lebensraum eines outcast ausmacht[3)].

---

1. Einen Vergleich zwischen diesen historischen Figuren und Edgars Verhalten zieht C. Garton, "Poor Tom in King Lear". Er verweist auch auf die literarische Verwendung dieses Motivs im 16. und 17. Jahrhundert. - Der hohe Bekanntheitsgrad eines Bedlam beggar, auch Tom genannt, schlägt sich auch in dem Titel der Q_1 nieder: "...With the unfortunate life of Edgar, sonne and heire to the Earle of Gloster, and the sullen and assumed humor of Tom of Bedlam".
2. Der Gedanke daran mag ihm durch den "happy hollow of a tree" (2) gekommen sein. - J. Kirsch (Shakespeare's Royal Self, S. 23o) interpretiert dieses Bild so, als sei Edgar zu einem "tree-spirit" geworden.
3. Diese neue Umgebung Edgars erachtet W. Clemen (The Develop-

b.w.

Zugleich enthält diese ursprüngliche Natur aber auch positive Züge. Edgar, der der intrigierenden Gesellschaft bei Hofe entfliehen muß, wird zwar nicht von einer wohlmeinenden ländlichen Umgebung aufgenommen, wie es in den Pastoralen der Fall ist[1], aber er gelangt gerade durch diese Verbannung zu einem neuen und weiterreichenden Bewußtsein, das eine deutliche Steigerung seines Wesens und seiner Urteilsfähigkeit darstellt. Hatte er während der vorausgegangenen Auftritte nur wenig gesprochen und unsichere Fragen gestellt, so wirkt er jetzt entschlußfreudig und tatkräftig. Er nimmt gezielt und selbständig sein Leben in die Hand und verzichtet bewußt auf seine bisherige Identität (21). Daß in dieser äußeren Erniedrigung letztlich ein Gewinn liegt, zeigt sich in seiner weiteren Entwicklung, die in seinem Diktum "Ripeness is all" (V,2,11) gipfelt.
Damit antizipiert die Gestalt Edgars zugleich die Entwicklung des Königs. Beide stehen vor dem nothing und gelangen gerade dadurch zu weiterreichenden Erkenntnissen. Die Unterschiede sind indessen offenkundig: während Edgar den Schritt ins Nichts vorsätzlich tut, wird Lear von seinen herzlosen Töchtern ausgestoßen. In dem freiwilligen Verzicht Edgars auf seine Identität sieht J.T. McCullen[2] ein weises und wohlbedachtes Verhaltensmuster, das ihn als "relativist" im Gegensatz zu Lear als "absolutist" ausweist. Und entsprechend verläuft auch die Entwicklung: Edgar wächst zum verantwortungsbewußten Menschen, während

---

ment of Shakespeare's Imagery, S. 144) als eine Vorbereitung auf die Rede Lears. Dagegen will E. Young (The Heart's Forest, S. 77) diese pastoralen Elemente lediglich auf den sub-plot bezogen wissen.

1. In diesem Sinne spricht M. Mack ("'We Came Crying Hither'", S. 175) von King Lear als der "greatest anti-pastoral ever penned."
2. "Edgar: The Wise Bedlam", S. 46.

Lear zunächst dem Wahn verfällt und sich letztlich vom uneingeschränkten Herrscher zum mitfühlenden Menschen wandelt[1].
R. A. Peck[2] vergleicht Edgar mit dem Prospero des Tempest, da beide durch zu großes Vertrauen in den Bruder verbannt werden und im Exil durch den Gebrauch von "art and disguises" die zerstörte Ordnung zumindest teilweise wieder herzustellen vermögen. Die weitere Entwicklung Edgars, verglichen mit der des verkleideten Kent, bewertet H. MacLean[3] zugunsten des Bedlam beggar, da dieser sich stets seiner Rolle bewußt sei und wisse, wann er sie zu beenden habe.

---

1. Dazu auch S. Armens, Archetypes of Family in Literature, S. 164.
2. "Edgar's Pilgrimage", S. 222.
3. "Disguise in King Lear: Kent and Edgar", S. 52.

II,4

Zu Gestalt und Funktion der Szene

Der letzten Szene des zweiten Aktes kommt innerhalb des gesamten Geschehens der Tragödie ein besonderer Stellenwert zu. Sie läßt sich im wesentlichen in zwei große Abschnitte gliedern: der erste Teil knüpft den Bezug zu vorausgegangenen Handlungselementen, während im Anschluß daran der Abschied Lears aus der Gesellschaft dargestellt und damit sein Leidensgang auf der Heide vorbereitet wird. Beide Teile sind miteinander verbunden, schon allein dadurch, daß der König fast durchgehend auf der Bühne anwesend ist und überdies das Geschehen vorwiegend aus seiner Sicht betrachtet wird. Die dem Zuschauer bereits bekannten Handlungselemente - die Bestrafung Kents und die vorsätzliche Kaltherzigkeit der Tochter - werden aus der Sicht des Königs widergespiegelt. Als er im zweiten Teil die Schuldigen zur Rede stellt, unterliegt er und wird in die Einsamkeit der Heide verstoßen.

1-83 Die Reaktionen auf Kents Bestrafung

In dieser Passage, die für Lears Leidensweg von entscheidender Bedeutung ist, spricht der König nur sehr wenig. Gleichwohl ist seine Ausdrucksweise charakteristisch für die Phase seiner Entwicklung, in die er jetzt eintritt. Schon sein erster Satz verdeutlicht, daß sich die Hoffnung, die er bei seinem erbosten Abschied von Goneril in die zweite Tochter gesetzt hat, nicht zu erfüllen scheint. Verwirrt konstatiert er deren Abwesenheit und das lange Ausbleiben des Boten. Diese Befremdung steigert sich zur Fassungslosigkeit, als er von Gonerils und Regans schändlichem Vorgehen erfährt. Sie äußert sich in dem raschen

Wortwechsel mit Kent, der gleichsam wie ein Damm wirkt, der Lears Gefühle aufstaut, bis sie sich schließlich in maßloser Empörung entladen[1]. Lears erstes "no" wirkt noch relativ bestimmt. Doch im weiteren Verlauf erscheinen seine Entgegnungen durch verstärkende Zusätze wie "I say" und "I swear" immer verkrampfter und spiegeln seine zunehmende Verunsicherung wider. Dieser Eindruck wird noch gefördert durch die Antworten Kents, die in Metrum und Satzbau den Vorlagen des Königs entsprechen, inhaltlich aber das genaue Gegenteil bekunden[2]. Lears Anrufung der heidnischen Göttin Juno ist ein Rückfall in seine Drohungen in I,1. J.C. Maxwell[3] hebt in diesem Zusammenhang hervor, daß mit dem Abschied des enttäuschten Vaters zugleich auch dieser "classical paganism" beendet sei und Lear anschließend einem "civil cult" huldigt, der ohne sein Wissen der christlichen Geduld gleichkommt. Die immer längeren Entgegnungen Lears gipfeln schließlich in dem Ausbruch: "They durst not do't; / They could not, would not do't. 'Tis worse than murder / To do upon respect such violent outrage." (21-23). Die unterschiedlichen Hilfsverben entsprechen den einzelnen Bereichen, an denen Lear festzuhalten sucht, obwohl er weiß, daß sie für ihn bedeutungslos geworden sind. Mit "durst not" entsinnt er sich seiner Autorität als König, die inzwischen geschwunden ist. Der Mensch in ihm sagt "could not", da er nicht einzusehen vermag,

---

1. Dazu auch W.M.T. Nowottny, "Some Aspects in the Style of King Lear", S. 53f.
2. W. Clemen ("Die dramatischen Impulse in Vers und Rhythmus", S. 2o) bezeichnet diesen Wortwechsel als "ein Beispiel dafür, wie rhetorische Figuren...dazu dienen, den harten Aufeinanderprall von zwei innerlich zusammengehörigen Charakteren sprachlich-dramatisch zu gestalten."
3. "The Technique of Invocation in King Lear", S. 143.

warum ihm keine Achtung mehr entgegengebracht wird. Das verräterische Gefühl, einen Rest von Hoffnung in die Zuneigung seiner Kinder setzen zu können, veranlaßt ihn zu "would not"[1]. Allen drei Bereichen liegt als einheitliche Motivation die Respektlosigkeit zugrunde, die er als "worse than murder" ansieht. Die Erregung greift schließlich auch auf Lears Körper über. Unter "hysterica passio" (55) versteht man zu Shakespeares Zeit eine Krankheit, die mit Anzeichen des Erstickens einhergeht[2]. Daß Lear zu diesem Zeitpunkt körperliches Leiden und Schwäche bekundet, macht deutlich, daß er sich erstmals alt, allein und isoliert fühlt. Mit den Symptomen des Luftmangels und der Herzbeklemmung wird zugleich die Verbindung zu der Sterbeszene hergestellt, in der Lear die Umstehenden bittet: "Pray you undo this button." (V,3,31o) Dieses Krankheitsbild impliziert aber zugleich eine weiterreichende Deutung, die möglicherweise von Shakespeare auch intendiert wurde: eine andere Bezeichnung dieser Krankheit ist "mother" (54). Mit Lears Ausruf "O, how this mother swells up toward my heart" (54) wird der Ausspruch des Narren gegenwärtig:"...Thou mad'st thy daughters thy mothers" (I,4,163-164), und damit wird die Erinnerung an die von Lear verursachte Umkehr der natürlichen Verhältnisse wachgerufen.
Dieses Fehlverhalten Lears wird auch vom Narren wieder in der gewohnten Weise kommentiert. In dieser Szene geht er erneut auf Kents Treue ein, die er bereits in I,4 als närrisch eingestuft hat. In seiner Rede an Kent (65-81) greift er jedoch erheblich weiter aus.
Insgesamt läßt sich in den Versen des Narren eine Entwicklung

---

1. Diese Passage wird ähnlich interpretiert von E. Bieman, "The Alienation of Lear", S. 3; auch W.M.T. Nowottny, "Some Aspects of the Style of King Lear", S. 54.
2. Vgl. C. Camden, "The Suffocation of the Mother".

nachweisen. Während er bei seinen Auftritten im ersten Akt in erster Linie von den verschobenen Wertvorstellungen gesprochen, aber dabei eine gewisse Hilfsbereitschaft bekundet hat, sind seine Worte zu diesem Zeitpunkt bereits eher negativ geprägt. Hatte er zuvor im wesentlichen das Mißverhältnis in der Beziehung Lears zu seinen Töchtern angeprangert, so illustriert er jetzt erstmals das Unglück des Königs auf verschiedenen Ebenen. Das Beispiel der Ameise (65-66) legt dar, daß Lear nicht nur als Vater von seinen Kindern, sondern auch als König von seinen Gefolgsleuten verlassen worden ist, denn zu diesem Zeitpunkt hat er den Winter seines Geschickes erreicht, wo er niemandem mehr nützen kann. Ähnliches drückt das Beispiel des großen Schicksalsrades aus (69-71), das in Lears Fall den Tiefpunkt erreicht hat und ihn zermahlen wird. Doch die Aufwärtsbewegung des unablässig kreisenden Rades kann demjenigen, der ihm zu folgen vermag, zum Vorteil gereichen. Wie E. Bieman[1] verdeutlicht, setzt das bergauf steigende Rad eine Umkehr der Sisyphus-Fabel voraus: was physikalisch undenkbar ist, kann allenfalls durch transzendierende Kräfte bewirkt werden und somit sei der ganze Vorgang als "providential" einzustufen.
Noch vielschichtiger ist das Wortspiel mit Augen und Nase (66-68). Es handelt sich um eine bewußte Verquickung verschiedener Spruchweisheiten, die den auffälligen und positiven Sinn von "to follow one's nose" überdeckt und verändert. Der hier angesprochene gerade Weg erweist sich, wie H.M. Hulme[2] unter Heranziehung von M.P. Tilley[3] überzeugend darlegt, als ein winkelreicher Irrweg, denn es klingen noch andere Sprichworte an: "to be led by the nose","as plain as the nose in your face", "see

---

1. "The Alienation of Lear", S. 6.
2. "On the Detail of Proverb Idiom", S. 53o.
3. A Dictionary of Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, Michigan UP 195o.

further than the end of the nose". Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch "blind men", zu denen auch - im übertragenen Sinne - Lear zählt. Überdies wird mit der Verbindung zu "smell" das Schicksal Gloucesters angesprochen (III,7,93-94).

84-121 Die Reaktion auf Regans Kaltherzigkeit

Lears Gefühle in dieser Passage wandeln sich von rasender Wut über die Nachlässigkeit der Tochter über das aufkeimende Verständnis für einen denkbaren Entschuldigungsgrund bis hin zu mühsam gezügeltem Zorn über den Affront gegen seinen Diener. So steigt der Wunsch nach Konfrontation aus gereizter Stimmung auf.
Entsprechend verändert sich auch seine Sprechweise. In der ersten Phase ist seine Sprache gekennzeichnet durch empörte Ausrufe, sehr kurze Sätze oder Satzfragmente, mit denen er sein Unverständnis für die vorgebrachten Ausflüchte bekundet. Nach Gloucesters erstem unglücklichen Einlenkungsversuch, bei dem dieser auf die "fiery quality" (88) Cornwalls hinweist[1], erhält die Sprache Lears einen geradezu sarkastischen Unterton: "I'ld speak with the Duke of Cornwall and his wife" (92). Diese bewußte Erniedrigung seiner eigenen Person durch die unpersönliche Bezeichnung von Tochter und Schwiegersohn wird sich Regan gegenüber in dem gespielten Kniefall wiederholen. Als Lear erfährt, daß er auf die beiden warten muß, mischt sich eine Spur von - möglicherweise ironischem - Selbstmitleid in seine Worte: "The King would speak with Cornwall. The dear father / Would with his daughter speak, commands - tends -service." (96-97). Daß er als König "commands...service", ist bereits ungewöhnlich,

---

1. Mit einem ähnlichen Argument hat er auch Kent zu beruhigen versucht, II,2,148-150.

da ihm der Dienst freiwillig erwiesen werden sollte, aber daß der "dear father...tends service", bedeutet eine weiterreichende Stufe und zeigt an, daß Lear sich seiner Verluste schmerzlich innegeworden ist.
Möglicherweise ist es dieses Bewußtsein, das ihn zu dem plötzlichen Gesinnungswandel bewegt. Da er selber erst kurz zuvor einen Anfall körperlicher Schwäche verspürt hat, vermag er sich zu diesem Zeitpunkt in den Kräfteschwund anderer Menschen hineinzuversetzen. Dies ist ein erster Schritt zu seiner völligen Bewußtwerdung darüber, wie es um den Menschen bestellt ist, die sich schließlich auf der Heide vollzieht, als er für die armseligen Kreaturen Erbarmen verspürt und sie in ihrer Notdurft begreift.
Gleichwohl ist er außerstande, die Kränkung zu entschuldigen, die ihm als König und Dienstherrn durch die harte Bestrafung Kents zuteil wurde. Während er aber auf das respektlose Verhalten der Tochter gegen den Vater haltlos reagierte, ist sein Gefühl in dieser Situation eher als Zorn zu beschreiben, der sich hinter einer autoritären Sprechweise verbirgt. Lear gibt entschiedene Anweisungen, die auch überzeugend wirken - Cornwall und Regan erscheinen kurz darauf -, und nur durch das kindlich-trotzige Bild des Trommelschlagens wird deutlich, daß er seine Empörung nur mühsam zurückdrängen kann, um sie erst nach Gloucesters Fortgang in verzweifelten Ausrufen zu äußern[1].

---

1. W.M.T. Nowottny ("Some Aspects of the Style of King Lear", S. 55) bezeichnet die Sprachebene dieser ganzen Passage als "common language".

122-184 Lears Gespräch mit Regan

Auffallend an dieser Passage ist der Umschwung von Lears Gefühlen für seine Tochter Regan. Bereits bei deren Abwesenheit hatte er sie unterschiedlich eingestuft: solange er sich als Herrscher und König angesprochen fühlte, war er von ihrem böswilligen Vergehen überzeugt; sobald aber seine Gefühle als Vater und Mensch zur Sprache kommen, findet er Entschuldigungen für ihr Verhalten. Dieser zweite Aspekt gewinnt überhand, sobald sich Vater und Tochter gegenüberstehen. Deren leere Begrüßungsphrase (123) nimmt er für bare Münze und bekundet sogar seine Überzeugung von der natürlichen Zuneigung der Tochter[1]. Als er sich der Tochter direkt gegenübersieht, gelten für ihn nur väterliche Gefühle. Bezeichnend ist dabei, daß er zur Verdeutlichung seiner Gefühle den visuellen Aspekt betont; was er auf subjektive Weise wahrzunehmen vermeint, wird entscheidend für das Urteil über die Tochter. Die einzige und zudem fragwürdige Erklärung für Regans Güte sieht er in deren

---

1. P.F. van Draat ("King Lear and His Daughters", S. 254) nimmt diesen einzigen Hinweis auf Lears Gattin zum Anlaß für Spekulationen über deren Charakter. Von größerer Bedeutung scheint indessen Lears Selbstverständnis in seiner Beziehung zu den Töchtern zu sein. Solange er von Regans Unschuld überzeugt ist, würde er sogar bereit sein, die Gattin der Untreue bei einem möglichen Fehlverhalten der Tochter zu bezichtigen; als er dagegen ihre wahre Natur erkannt hat und Regan nicht mehr in einem verklärenden Licht sieht, sucht er die Schuld bei sich selber: "Judicious punishment - 'twas this flesh begot / Those pelican daughters." (III,4,72-73)

Augen, die er mit denen Gonerils kontrastiert (167-168). Dabei fällt auf, daß Lear zunächst alles, was er zu Regans Gunsten sagt, negativ, nämlich als Gegensatz zu Goneril formuliert (166-172) und selbst ihre vermeintlichen Vorzüge nicht ohne Einschränkungen erwähnt (172). Dadurch fällt zugleich ein ungünstiges Licht auf die zweite Tochter, die sich nicht selbst behaupten kann, sondern lediglich durch die Abgrenzung zur bösen Schwester als gut erscheint.
Dieser negative Aspekt tritt insbesondere in der für die gesamte Tragödie so bedeutsamen Augenmetapher zutage. Es wird deutlich, daß weder ein präzises Sehen, ein für die Wirklichkeit geschärfter Blick, sich als Garant für die Bewältigung aller Fährnisse erweist, noch ein freundliches Auge auf einen entsprechend gesinnten Charakter hindeutet. Zugleich wird mit dem von Lear beschworenen Bildmuster des Blitzes (z.B. 16o) die Vielschichtigkeit dieser Metapher noch erweitert. Der helle Lichtstrahl,der dem finsteren Blick Gonerils (155) entgegengesetzt ist und somit als Teil des Sehens verstanden werden muß, dient Lear dazu, die älteste Tochter zu verdammen (16o-163), ebenso wie er "by the sacred radiance of the sun" (I,1,1o9) geschworen hat, Cordelia nie wiederzusehen. Die Parallelität dieser Vorgänge verdeutlicht, daß Lear noch nicht aus seinem ersten Fehler gelernt hat und zu diesem Zeitpunkt noch ohne die entscheidenden Einsichten ist. Diese sollen ihm aber wiederum durch den Blitz vermittelt werden, wenn er über die Heide irrt und mit den Elementen ringt (III,2). - Wenn Lear dem freundlichen Blick Regans vertraut, wird seine fehlende Einsicht erneut demonstriert. Auch wenn man veranschlagen muß, daß bei Shakespeare häufig eine Person den Gegenspieler durch das Mienenspiel täuscht[1], hätte Lear zu diesem Zeitpunkt die Verstellungs-

---

1. Als Beispiele erwähnt C.S. Emden("Shakespeare and the Eye", S. 133) die gleichartigen Ratschläge von Lady Macbeth (I,5,63-64) und Brutus (II,1,225-226).

kunst der Tochter aufgrund ihres ungebührlichen Verhaltens entlarven müssen.
Indessen wird Lears Auftreten entscheidend durch die Anwesenheit Regans geprägt, der es immer wieder gelingt, der Frage nach Kents Bestrafung auszuweichen. Dadurch erscheint sie nicht nur im Licht der liebenden Tochter, sondern bestimmt auch Lears Haltung, da er sich zunächst noch immer geschätzt und geachtet fühlt. So vermittelt Regan dem Vater den guten Glauben, noch im Besitz seiner Macht und seines Einflusses zu sein. Dadurch verschiebt sich der Zweifel an sich selbst und sein Ringen um Geduld und Gelassenheit auf den Zeitpunkt, da er sich Goneril und Cornwall gegenübersieht. Lears königliches Selbstgefühl gipfelt in dem spöttisch vorgespielten Kniefall (149), mit dem er es wagt, seine eigene Würde aufs Spiel zu setzen, wenn auch freilich die Überzeugung ihn leitet, damit seiner Tochter das Absurde ihres Verlangens vor Augen zu führen[1].
Auch die Worte Lears verdeutlichen seine festgefügten Ansichten über seine unerschütterliche Machtstellung: "Do you but mark how this becomes the house" (148) beinhaltet das fassungslose Erstaunen über die Erwartung, die in ihn als König, als Vorstand des "royal house" gesetzt wird. In diesem Sinne kritisiert F.W. Wadsworth[2] die Fernsehadaptation Peter Brooks aus dem Jahre 1953, die diesen Vers ausläßt und damit auf die Rolle Lears als König verzichtet.
Mit dem Erscheinen Gonerils wird Lears Zorn über die älteste Tochter erneut wach und schlägt sich auf sein ganzes Wesen nieder.

---

1. Bei der Wiedervereinigung mit Cordelia wird sich im Kniefall diese leere Überheblichkeit zu tief empfundener Demut wandeln.
2. "Sound and Fury: King Lear on Television", S. 263f. In Brooks Version heißt es: "Ask her forgiveness? Dear daughter, / On my knees I beg that you'll vouchsafe / Me raiment, bed, and food! Dear daughter, / I confess that I am old. / Age is unnecessary."

184-281 Das Gespräch Lears mit Goneril und Regan

An dieser Passage fällt neben der gewandelten Selbsteinschätzung Lears auf, daß sich auch Regan verändert hat, da sie sich jetzt offen zu Goneril bekennt[1] und auch in Sprechweise, Argumentation und Ansichten bestimmter und sachlicher wirkt. Mit der Unterstützung der Schwester scheint sie den Moment gekommen zu sehen, da sie dem Vater gegenüber ihre eigenen Anschauungen deutlich vertreten kann, ohne auf seine Zuneigung angewiesen zu sein. Konnte sie zuvor seinen Fragen nach der Bestrafung Kents geschickt und durch den Zufall unterstützt ausweichen, so treibt sie jetzt die Reduzierung von Lears Gefolge mit Entschlossenheit voran. Als vermeintlich liebende Tochter hatte sie das Herz des Vaters anzusprechen gewußt; jetzt verfolgt sie in geradezu farcenhaft übersteigerter Weise ihre eigenen Interessen und macht sich mit ihrem letzten Ausruf "What need one?" (258) zum gnadenlosen Richter über den Vater[2].
Bei dem Ringen um das Gefolge tragen die Schwestern einen entscheidenden Sieg davon. Sie beschränken Lear nicht nur in seiner Funktion als König und Dienstherr, indem sie ihm die äußeren Anzeichen dieser Rolle entziehen, sondern berauben ihn auch seiner gewohnten und vertrauten Umgebung. Damit erreichen sie zugleich, daß er sich seiner - nicht nur altersbedingten - Schwäche bewußt wird. In diesem Sinne wird die Auflehnung des Vaters gegen seine Töchter zu einer Anklage seiner selbst, zu einem Eingeständnis seiner Hilflosigkeit. Er betrachtet die Töchter

---

1. Sie demonstriert dies überdeutlich durch die Geste des Handreichens (189).
2. Diese Aussage beurteilt auch D.C. Hockey ("The Trial Pattern in King Lear", S. 39o) als "final sentence" in einem Gerichtsverfahren, das dem love-test in fataler Weise ähnelt.

als Krankheit (217), der er sich nicht zu entledigen vermag. Mit dem Hinweis auf das "corrupted blood" (22o), auf das tief im Körper verwurzelte Übel, wird zugleich die Eltern-Kind Beziehung angesprochen, die verschoben und pervertiert ist. Durch das Verhalten der Töchter wird der Vater zu einem hilflosen, abhängigen Menschen degradiert, der sich über die Unterstützung freuen sollte, anstatt aufzubegehren (196). Auch die scheinbar gütig einlenkenden rhetorischen Fragen rücken Lear in das Licht eines Unmündigen[1]. Dagegen spielen sich die Töchter zu sorgenden Beschützern auf, die mit der Reichsteilung ein neues Leben begonnen haben. Was vorher war, zählt nicht mehr für sie (245). Diese für Lear unfaßbare Undankbarkeit ist entscheidend für seine Verzweiflung. Sie darf nicht nur persönlich gesehen werden, sondern Undank gilt bei Shakespeare und seinen Zeitgenossen allgemein als Zeichen für chaotische Zustände, die sich vom Mikrokosmos auf den Makrokosmos ausweiten können[2]. Daß die Töchter dieses unnatürliche Verhalten unter dem Mantel der Zuneigung verbergen, ist besonders schmerzlich für Lear[3].
Lears Gefühlswallungen und Empfindungen äußern sich besonders in seiner Abschiedsrede (259-281). Sie läßt sich inhaltlich in vier Abschnitte aufteilen. Ausgehend von Regans kaltherziger Ablehnung seines Gefolges spricht Lear über die wirklichen Be-

---

1. Dazu tragen auch die leeren Spruchweisheiten bei, mit denen Lear immer wieder von seinen Töchtern gemaßregelt wird, vgl. dazu H. Oppel, Die Vorgeschichte zu 'King Lear', S. 54f.
2. Dazu bes. E.C. Dunn, "The Storm in King Lear", S. 229f; H. Rosenberg, "Chaos und Ordnung in Shakespeares dramatischem Werk",S. 341.
3. Zur Diskrepanz von Schein und Sein bei Shakespeare bes. W. Clemen, Shakespeare's Dramatic Art, S. 163-188 ; H. Dye, "The Appearance-Reality Theme in King Lear".

dürfnisse eines Menschen. Es ist kennzeichnend, daß er zu diesem Zeitpunkt noch Verständnis für Reichtum und Luxus aufbringt, den er auch im Lebensstil seiner Tochter nachweist. In diesem Stadium seiner Entwicklung betrachtet er Äußerlichkeiten wie Kleidung oder Gefolge als notwendig zur Bestätigung des Menschen innerhalb seines Lebensbereiches. Die Aussage, daß sich der Mensch eben durch diese künstlichen Beigaben über die niederen Bedürfnisse des Tieres erhebt, bezeichnet M. Doran[1)] als erste "wise speech" Lears, obwohl er doch hier noch seinen alten Ansichten verhaftet ist. Gleichwohl wird bereits die gewandelte Haltung Lears antizipiert, die sich steigert bis hin zu seinem unbuttoning auf der Heide (III,4,1o3). Sie manifestiert sich in Ausdrücken des Elementaren, Niederen, die allerdings immer wieder mit dem Luxuriös-Reichen kontrastieren. Dieser Gegensatz deutet den inneren Zwiespalt Lears an, dessen er sich freilich noch nicht bewußt ist. Er wird dazu führen, daß er alle äußeren Beigaben als Zeichen des Korrupten, Unehrlichen, als Konsequenz des biblischen Falles der Menschheit ansehen wird[2)].

Sein Anruf an die Götter, in dem er um Geduld fleht (266), leitet den zweiten Teil seiner Rede ein. Hier verleiht Lear seinem Wunsch nach gefaßtem Ertragen seiner Situation Ausdruck. Spätestens von diesem Zeitpunkt an ist Lears Lebensweg "punctuated...with efforts to retain patience and constant failures to do so."[3)] Dies zeigt sich zum einen in den gegensätzlichen Seelenzuständen, die Lear anspricht, dem Wunsch nach "noble anger" (271) sowie der Furcht vor "women's weapons" (273). Zum

---

1. "Command, Question, and Assertion in King Lear", S. 67.
2. Unter Heranziehung zahlreicher zeitgenössischer Texte beschreibt D. Frye ("The Context of Lear's Unbuttoning") die unterschiedlichen Blickwinkel, unter denen die Kleidung betrachtet wird.
3. J.F. Danby, "King Lear and Christian Patience", S. 315.

anderen zeigt bereits seine Androhung der Rachetaten (273), die den dritten Teil der Rede einleitet, daß sein Flehen nicht erhört werden wird[1]. Daß Lear Vergeltung im Sinne hat, zeugt einerseits davon, daß er sich über das Wesen eines Verbrechens nicht klar ist, da es auch durch harte Bestrafung nicht rückgängig gemacht werden kann. Daraus folgert D. Daiches: "Lear's frustration at feeling a deep moral indignation which can have no 'objective correlative' in action is, in part, the cause of his madness."[2] Andrerseits manifestiert sich darin der "crucial moment of tragic choice"[3], aus dem es kein Zurück mehr gibt. Lears "terrors of the earth" (277) werden auf die übergreifende Ebene des Kosmos ausgeweitet durch den Sturm, der unmittelbar danach aufkommt.
Lears Schlußverse, sein bitteres Innewerden der nahenden Verzweiflung und das letzte, vergebliche Aufbegehren dagegen werden von H. Geyer[4] als leerer Affekt eingestuft, der typisch für das demente Verhalten eines Altersschwachsinnigen sei, obwohl damit sicherlich verkannt wird, daß solcher Zorn auch neue Tiefen der Selbstfindung zu erschließen vermag[5].

---

1. Es ist überdies charakteristisch für den Grundtenor der gesamten Tragödie, daß Gebete dieser Art stets üble Folgen nach sich ziehen; vgl. auch W. Empson, "Fool in Lear", S. 188.
2. Literary Essays, S. 7.
3. R.P. Adams, "King Lear's Revenges", S. 225.
4. Dichter des Wahnsinns, S. 24o.
5. In diesem Sinne betont S.L. Goldberg (An Essay on 'King Lear', S. 112), daß Lear die bislang vertraute Umgebung verlassen muß, um seine Identität zu wahren. Ähnlich hebt J.J. Kelly (Identity and Time, S. 194) einen positiven Aspekt in Lears Abschied von der Welt hervor: "Spurred on by his own sense of injustice and identity denied, he goes forth not knowing whither. Like time, he leads himself." Dabei ist auch zu beachten, daß er im Gegensatz zu Gloucester niemals den Freitod erwägt.

282-3o4 Die Schlußverse der Szene

Das abschließende Gespräch zwischen Goneril, Regan, Cornwall und Gloucester hat verschiedene Funktionen. Zum einen wird erneut das kaltherzige und egoistische Verhalten der Töchter gegenüber dem Vater herausgestellt und dadurch der Bezug zum bisherigen Geschehen geknüpft. Gleichzeitig wird durch die zahlreichen Hinweise auf das Unwetter sowie durch Gloucesters Botenbericht der weitere Leidensweg Lears antizipiert. Überdies ist Shakespeare daran gelegen, die Harmonie zwischen den bösen Figuren fühlbar zu machen, die zumindest im ersten Teil, vor Gloucesters Rückkehr, nahezu ungetrübt ist. Die drei Sprecher stimmen den Worten des jeweiligen`Vorredners uneingeschränkt zu, und keinem von ihnen kommt eine Dominanz in Hinblick auf Satzlänge oder Art der Aussage zu. Diese fraglose Übereinkunft wird lediglich durch Gloucesters Auftreten gemindert. Die wichtige Funktion des Herzogs äußert sich auch in der geänderten Behandlung durch die Schwestern: solange sie von seiner Loyalität überzeugt sind, gilt er für sie als "my Lord of Gloucester" (289); sobald er aber Mitleid mit Lear bekundet, muß er sich Belehrungen und Anordnungen gefallen lassen.

III,1

Die erste Szene des dritten Aktes schließt durch die Erwähnung der tobenden Naturgewalten nicht nur an den vorangegangenen Bericht an, sondern schildert bereits Lears Leiden auf der Heide, sein Ringen mit den Elementen. W. Habicht[1] bezeichnet eine solche verbale Vorwegnahme späteren Geschehens durch eine zumeist unbeteiligte Figur als charakteristisch für die Lear-Handlung, während im sub-plot alle Aktionen unmittelbar, in impliziten Bühnenanweisungen sichtbar werden. Aber nicht nur in dieser Hinsicht muß man die erste und zweite Szene dieses Aktes zusammen betrachten; auch in Hinblick auf die inhaltliche Aussage zeichnet sich eine Entsprechung ab, da die erste gewissermaßen als Prolog zur zweiten fungiert. Die beiden zentralen Aussagen - die tobenden Elemente und die zwischenmenschlichen Beziehungen - werden im Anschluß an III,1 aus der Sicht Lears wiedergegeben[2].

Die ersten 15 Verse dieser Szene sind ganz dem tobenden Unwetter gewidmet. Dabei wird freilich stets der Bezug zu dem menschlichen Empfinden gewahrt (2), insbesondere zu Lears bisherigem und künftigem Leiden. Zahlreiche Begriffe beziehen sich auf den Erfahrungsbereich des Königs: "white hair" (7), erinnert an Lears Alter; "nothing" (9) muß ohnehin als Schlüsselwort für die gesamte Tragödie gelten; "strives in his little world of man" (1o) läßt an Lears vergebliches Bestreben denken, "future strife" (I,1,44) zu vermeiden; "eyeless rage" (8) knüpft den Bezug zu der bedeutsamen Augenmetapher; "bids the wind blow the earth into the sea" (5) ist eine nahezu wörtliche Entsprechung von Lears Ausrufen auf der Heide (III,2,1ff). Der hier

---

1. "Spiegelstellen und Gebärdenführung", S. 35ff.
2. Diese Art der Darstellung erinnert an The Tempest, wo der anfängliche Sturm aus unterschiedlichen Blickwinkeln dargestellt wird.

angesprochene Wandel, den das Meer vollbringen kann, ist überdies von weiterreichender Bedeutung. Unter Hinweis auf The Tempest erläutert H. Oppel[1] die zerstörenden und erneuernden Kräfte, die von dem sea-change ausgehen, und verfolgt diese Erscheinung durch beide Dramen. - Die Beschreibung der Heidelandschaft, der tobenden Naturgewalten, nimmt K. Stockholder[2] zum Anlaß für einen Vergleich mit dem Forest of Arden in As You Like It. In beiden Fällen spricht sie von einer "black pastoral", die als eine Widerspiegelung der realen Wirrnisse anzusehen sei.
Diese gestörte Ordnung spricht Kent an, wenn er die Zwietracht zwischen Cornwall und Albany erwähnt (18-28). Zugleich bringt er mit dem Hinweis auf das anrückende französische Heer, die Hoffnung auf Dover und die angedeutete Rückkehr Cordelias[3] eine versöhnliche Komponente ein. Dieser Aspekt wird freilich immer wieder durch Andeutungen des Zerstörerischen überlagert, wie etwa den geheimnisvoll-verschwörerischen Grundtenor dieser Passage.
Das Ringen zwischen unheilvollen und versöhnlichen Elementen schlägt sich auch sprachlich nieder. Auffallend an der gesamten Szene sind Verben mit der Vorsilbe "out". Darin ist der Gedanke enthalten, die Elemente zum Schweigen zu bringen, indem man sie an Raserei übertrifft. Diese übersteigerte Haltung manifestiert sich auch in den Worten Kents. R.D. Fly[4] hebt überdies die gegensätzliche Erscheinung hervor: diese Ausdrücke extremer Erfahrung dienen auch dazu, die Unzulänglichkeit der Sprache zu offenbaren, wodurch die Charaktere dazu gebracht werden, angesichts von Angst und Schrecken auf die einfachsten Ausdrucksmuster zurückzugreifen.

---

1. 'The Tempest' als Kommentar zu 'King Lear', S. 98f.
2. "Multiple Genres of King Lear", S. 54.
3. Vgl. dazu W.F. McNeir, "Cordelia's Return in King Lear".
4. "Beyond Extremity: A Reading of King Lear", S. 51f.

III,2

Diese Szene umspannt zwei wesentliche Themenbereiche: Lears Ringen mit den Naturgewalten sowie die sich anbahnenden Erkenntnisse über das Wesen zwischenmenschlicher Beziehungen. Diese beiden Komplexe werden durch Einwände und Entgegnungen Kents und besonders des Narren modifiziert und erweitert.
Die beiden Reden, die der König an die Naturgewalten richtet, werden in der Sekundärliteratur oftmals als Einheit ohne inhaltliche Weiterentwicklung angesehen. Gleichwohl muß man die entscheidenden Unterschiede in beiden Passagen berücksichtigen. Allgemein darf man sagen, daß Lear in der ersten Rede (1-9) im wesentlichen die zerstörenden Kräfte der Natur anruft, während sich im zweiten Teil (14-24) ein demütigerer Grundtenor ankündigt, der letztlich neue Einsichten bewirkt.
Über den psychologischen Hintergrund der beiden Abschnitte vertreten die Kritiker durchaus divergierende Ansichten. G.W. Williams[1] hebt für den ersten Teil die zahlreichen Befehle an die Elemente hervor, die sich Lear als autoritärer Herrscher dienstbar zu machen sucht. Diese Komponente unterstreicht auch W. Poethen[2], ohne dabei allerdings zwischen den einzelnen Entwicklungsstufen Lears auf der Heide zu differenzieren. K. Brinkmann[3] geht sogar so weit, aus der in Lears königlicher Stellung begründeten Nähe zu dem Übernatürlichen das Bewußtsein einer Gleichrangigkeit mit den Naturgewalten abzuleiten. R. Lengeler[4]

---

1. "The Poetry of the Storm in King Lear", S. 134. Williams bezieht sich überdies auf die keltische Tradition, die einen König als Schöpfer des Wetters betrachtet.
2. "Die Gestalt der Cordelia in Shakespeares King Lear", S. 289.
3. Erläuterungen zu Shakespeares 'King Lear', S. 65.
4. Tragische Wirklichkeit als groteske Verfremdung bei Shakespeare, S. 148.

betont hingegen, daß sich Lear gerade zum Sklaven der elementaren Mächte macht, indem er sich zum fiktiven Magier aufwirft.

Dagegen sehen andere Kritiker den Grund für Lears gewaltiges Aufbrausen in seiner Verzweiflung über das Böse in der Welt,in seinem Wunsch, sich selbst und das gesamte Dasein zu zerstören und insbesondere dafür zu strafen, daß nichts gegen die Existenz der undankbaren Töchter unternommen werden konnte[1]. Er bringt nun, da er seine ursprüngliche Identität verloren glaubt, seine eigene Situation in Zusammenhang mit dem universalen Gerechtigkeitssinn[2]. Man muß jedoch beachten, daß gerade dieser Wille zur allgemeinen Zerstörung dem göttlichen Schöpfungswillen entgegenwirkt[3].

Den Bezug zu menschlichen Wesen läßt A. Riemer[4] gänzlich unberücksichtigt. Er spricht der Szene einen nihilistischen Charakter zu, da die einzige noch bestehende Realität, die Natur der Elemente, kein wirklicher Ersatz für den von Lear geleugneten Umgang mit Menschen sei. Ähnlich beurteilt J. Kirsch[5] die veränderte Art der Auseinandersetzung: die von Lear erfolglos abgebrochene Debatte mit den Töchtern wird auf den Bereich der elementaren Natur verlagert und damit zugleich das beschworene Bild des schutzlosen Aufenthaltes im Freien (II,4,2o3-2o6) in die Wirklichkeit umgesetzt. Auf diese Weise verschmelzen Geist und Umwelt Lears zu einer Einheit, und der Sturm der Elemente ist als eine Entsprechung zu seiner inneren Bewegtheit anzusehen[6].

---

1. Z.B. E.C. Dunn, "The Storm in King Lear", S. 33of. H. Rosenberg, "Chaos und Ordnung in Shakespeares tragischem Werk", S. 341.
2. Vgl. W. Rosen, Shakespeare and the Craft of Tragedy, S. 36ff.
3. Vgl. A. Augustin, Der Einfluß der Quellen auf Shakespeares Bilder und Motive, S. 167f.
4. "King Lear and the Egocentric Universe", S. 35.
5. Shakespeare's Royal Self, S. 239f.
6. J. Chakravorty ("'Blow, Winds, and Crack Your Cheeks!'", S.86)

b.w.

Dies wird insbesondere durch sprachliche Eigenheiten der ersten Rede angezeigt. Der gedrängte Satzbau, der durch Ausrufe und aneinandergereihte Satzteile gekennzeichnet ist, verdeutlicht den heftigen Sturm ebenso wie die lautmalerische, vor allem durch den Gebrauch von Frikativen und Alliterationen bestimmten Bildersprache.
Lear spricht in seiner ersten Rede die vier traditionellen Elemente Feuer, Wasser, Luft und Erde an. Damit wird angedeutet, daß sich die ursprüngliche Ordnung in ein vollständiges und umfassendes Chaos verwandelt hat[1], das auch den König in seinen Bann zieht[2]. Aus dieser völligen Perversion und Zerstörung kann jedoch auch Besserung und Erneuerung entstehen, ein Gedanke, der in Shakespeares Romanzen seine Vollendung findet. Auch in King Lear wird das Chaos nicht nur zersetzend wirken, sondern es führt den König zu einem neuen Bewußtsein seiner selbst und seiner Umgebung. A. Kettle[3] sieht diese Sturmszene als ersten Ansatz zum Wandel an, der einen veränderten Begriff von Freiheit und necessity anzeigt, wie er sich dann in III,4 vollendet. Auch J.K. Walton[4] betont den günstigen Einfluß des Sturmes, der

---

veranschlagt den Sturm in Lears Gemüt so hoch, daß er die Existenz eines wirklichen Unwetters in Frage stellt und es nur durch die verbalen Anrufungen des Königs im Geiste beschworen sieht.

1. Vgl. auch S.K. Heninger, "Shakespeare's King Lear, III,2,1-9".
2. Auf diese Widrigkeiten des gesamten Universums verweist auch G.W. Knight (The Shakespearean Tempest, S. 195f). Knight betont überdies die Personifizierung des Sturms durch Lear, die in Zusammenhang mit den familiären Zerwürfnissen zu sehen ist. H. Skulsky ("King Lear and the Meaning of Chaos", S. 9) wirft Lear in diesem Zusammenhang eine "blasphemous metaphor" vor, da der Sturm keineswegs als der einzige Gehilfe der Töchter anzusehen sei.
3. Shakespeare in a Changing World, S. 167.
4. "Lear's Last Speech", S. 11.

eine bis dahin unbekannte geistige Aktivität in Lear weckt. Als Beispiel nennt er das erwachende Interesse an anderen Menschen, das Mitgefühl für deren Leiden, das seinerseits aus einem gewandelten Bewußtsein der wahren Bedürfnisse entsteht.
Man muß jedoch beachten, daß sich dieses veränderte Empfinden bereits in seiner zweiten Rede an die Elemente anbahnt, in der er erstmals ein demütiges Verhalten bekundet. Er bezeichnet sich als "slave / A poor, infirm, weak, and dispised old man" (19-2o). Das aufbrausende, rasende Gehabe der ersten Rede weicht einer unterwürfigen Erkenntnis der eigenen Schwäche und Hilflosigkeit vor der Übermacht der Elemente; erst daraus kann wirkliches Mitgefühl entstehen. Auch die Sprache hat sich gegenüber der ersten Passage gewandelt: kurze Befehle, die auf Zerstörung abzielen, finden sich nur noch im ersten Vers (14). Danach ist Lear eher um Bescheidung und wohltuende Distanz bemüht, was sich in den zahlreichen Negationen niederschlägt. Auch der gesamte Grundtenor ist weicher und nachgiebiger geworden. Gegenüber den lautmalerischen Frikativen der Eingangsrede herrschen hier weiche Konsonanten und Nasale vor. Die abgehackt wirkenden Satzteile sind vollständigen, längeren Sätzen gewichen.
Bei dem Auftritt Kents hat sich Lear zu einem stillen Erdulden seines Leidens entschlossen. Dennoch begehrt er kurz danach auf gegen das Unrecht, das andere getan haben. In seiner Rede an die "great Gods" (49-6o) offenbart sich eine zwiespältige, ambivalente Haltung. Zum einen erkennt er die Macht der "dreadful summoners" an, die das Vergehen rächen werden, zum anderen betrachtet er sich als schuldlos angeklagt, "more sinned against than sinning". Er sieht die Elemente als Ausdruck von Rechtsinstanzen an und macht sich selbst zum Richter über andere, indem er sich auf die Seite der Götter stellt und ihnen diejenigen anzeigt, die größeres Unrecht getan haben als er selbst. Zu diesem Zeitpunkt will er noch den ihm zugefügten Ungerechtigkeiten entgegentreten und beklagt deshalb die "undivulged crimes, / Unwhipp'd

of justice". Daher formuliert L.C. Knights: "...behind that conception of justice lies Lear's own vindictive desire to 'punish home' for offenses against himself"[1]. J. Donnely[2] gibt allerdings zu bedenken, daß es gerade Lears Identifikation mit den armseligen Kreaturen, den "wretches", sei, die ihn überhaupt an sie denken läßt[3]. Nur auf diese Weise wird es für Lear möglich, erste Anzeichen von wahrem Mitgefühl zu bekunden. Er kümmert sich um den frierenden Narren; er kann jetzt dessen Leid nachempfinden, da er selber friert. Später, beim Anblick von Poor Tom, geht Lear einen Schritt weiter: aus dessen Nacktheit zieht er die Konsequenz für sich selber und entledigt sich seiner Kleider, um nicht Privilegien zu genießen, die anderen verwehrt sind. Die Fürsorge für den Narren zeigt an, daß er fähig geworden ist, an andere mehr als an sich selber zu denken.

Doch auch der Narr dient mit gleicher Gabe. G.D. Wood[4] teilt die Hilfe des Narren in drei Phasen ein, von denen die letzte in den Sturmszenen erreicht ist und aus "comfort, protection, companionship and love" besteht. In dieser Szene liegt die Unterstützung des Narren hauptsächlich darin, seinen Herrn zum Akzeptieren eines unausweichlichen Schicksals zu bewegen. Bereits seine zwischen Lears längere Reden eingeschobenen Verse (1o-14) bekunden Mitleid mit dem Menschen, der durch die Töch-

---

1. "King Lear As Metaphor", S. 33.
2. "Incest, Ingratitude, and Insanity", S. 154.
3. Donnely vergleicht Lear mit Oedipus, der auch für ein Vergehen gestraft wird, dessen er sich nicht bewußt ist. Auch I. Evans (The Language of Shakespeare's Plays, S. 173) betont, daß Lear zu diesem Zeitpunkt sein eigenes Leben in Hinblick auf den allgemeinen Erfahrungsbereich der Menschheit betrachtet.
4. "The Tragi-Comic Dimensions of Lear's Fool", S. 212.

ter im geistig-seelischen Bereich und körperlich durch das Unwetter leidet. Sie sollen ihn zum Nachgeben und Einlenken umstimmen. Das anzügliche Lied im Anschluß an Lears zweite Rede überträgt das persönliche Schicksal Lears auf die Gesamtheit: ausnahmslos wird der Mensch von einem sinnlichen Verlangen beherrscht, das seinen Verstand trübt und seine Sinne verwirrt. Man darf von diesen Versen aus auf das Urteil schließen, das der Narr für die Menschheit bereithält. Auch hier stellt sich das Bild einer korrupten Gesellschaft dar, aus der es kein Entrinnen gibt. Diesen Gedanken der Unausweichlichkeit des Geschehens greift der Narr in seinem letzten Lied auf (74-77), wo er allerdings durch Hinweise auf Wind und Regen wieder den Bezug zu Lears aktueller Not erstellt[1].

Die berühmte prophecy des Narren (79-96) hat Anlaß zu weitreichenden Quellenforschungen gegeben[2]. Überdies wird sie oft als unecht, zumindest aber als unstimmig im Gesamtzusammenhang der Tragödie angesehen[3]. Man muß jedoch beachten, daß die Prophezeiung zumindest thematisch an seine Worte in dieser Szene anschließt, sie zugleich aber auch weiterentwickelt und auf eine für ihn charakteristische Weise modifiziert: die ersten drei Verse greifen das bereits beschworene Bild einer korrupten Gesellschaft auf, während im Anschluß ideale Zustände unter parodistischem Vorzeichen geschildert werden. Die letzten Verse ziehen eine Schlußfolgerung aus den vorangegangenen Schilderungen und unterstreichen den Eindruck, daß Utopie und aktueller, fak-

---

1. Dieses Lied erinnert in Rhythmus, Melodie und Inhalt an Festes Lied in Twelfth Night V,1; vgl. dazu F. Berry, The Shakespeare Inset, S. 1oof, P.J. Seng, The Vocal Songs in the Plays of Shakespeare, S. 2o6f.
2. T. Hawkes ("The Fool's Prophecy in King Lear") grenzt verschiedene mögliche Quellen gegeneinander ab.
3. Vgl. dazu S.P. Zitner, "The Fool's Prophecy", S. 76f.

tischer Befund niemals zur Übereinstimmung gelangen werden. Kennzeichnend an dieser Passage ist die Konstruktion "when.../ then", die dem inhaltlichen Aufbau von Zustandsbeschreibung und Konsequenz entspricht. H.M. Hulme[1] erinnert an die beiden Implikationen von "when", das sowohl die hohe Wahrscheinlichkeit der Realisierbarkeit beinhaltet als auch das Gegenteil. Diese Ambivalenz läßt die negativen wie die positiven Aussagen in einem ungewissen Licht erscheinen. Die Korruptheit birgt möglicherweise eine heilsame Komponente in sich, aber die ausgesprochen utopischen Züge verdunkeln gleichzeitig diese Vision. Dieser Aspekt wird in den Schlußfolgerungen dominierend: das zuvor angedeutete goldene Zeitalter wird das "realm of Albion" zerstören, wobei die Verwirrung darin bestehen wird, "that going shall be used with feet" (94), daß sich also eine normale oder eigentlich sogar selbstverständliche Verhaltensweise durchsetzen wird. Hier spricht der Narr erneut die allgemeine Umkehrung der üblichen Gedankengänge und Wertvorstellungen an, die sich dann auch in seiner bewußten Transzendierung des üblichen Zeitschemas niederschlägt.

---

1. "On the Detail of Proverb Idiom", S. 532f.

III,3

Diese kurze Szene ist zwischen zwei bedeutsame Auftritte Lears eingeschoben. Sie dient in erster Linie dazu, den Spannungsbogen der Haupthandlung zu unterbrechen und dem Publikum eine Pause der Besinnung zu bieten. Darüber hinaus verfolgt Shakespeare mit dieser informationsreichen Prosapassage das Ziel, eine Verbindung zwischen den beiden Handlungssträngen zu knüpfen: zwei bedeutsame Figuren des sub-plot besprechen Ereignisse, die Lear betreffen, aber auch über ihr eigenes Schicksal entscheiden werden.
Die verschwiegene Mitteilung über den Brief ist in diesem Zusammenhang von besonderer Wichtigkeit: mit dem gleichzeitigen Hinweis auf die Lear-Handlung setzt sie einen neuen Akzent für Gloucesters fatales Vertrauen in den bösen Sohn und bereitet dadurch das weitere Geschehen vor. Denn Edmund kündigt noch in derselben Szene an, daß er die unverhoffte Information zu seinen Gunsten verwenden wird und antizipiert damit die Blendung des Vaters. Durch den Zusammenhang mit dem Streit der Herzöge enthält die Nachricht von dem Brief auch Züge, die vorübergehend auf einen guten Ausgang hoffen lassen: durch die Information von Cordelias Rückkehr auf direktem Wege, durch die Kunde von den Differenzen zwischen den Herzögen auf indirektem Wege.

Diese Szene, in der die doppelte Handlungsführung verstärkt zum Asudruck kommt, behandelt in erster Linie Konflikte und Probleme im zwischenmenschlichen, aber auch im politischen Bereich. Sie erhalten durch die Ausweitung auf einen zweiten Personenkreis wie alle Aussagen in King Lear den Aspekt der Allgemeingültigkeit. Daher unterstreicht J.B. Fort "la notion...de génération"[1)], die in der ganzen Szene vorherrscht und schließlich in Edmunds Schlußvers gipfelt: "The younger rises when the

---

1. "La signification de King Lear", S. 39.

old doth fall." (23) Die bedeutsame Veränderung, die sich im Verlauf der Tragödie in der Beziehung der Generationen zueinander wie auch in der dahinterstehenden Beurteilung des Lebens vollziehen wird, offenbart sich beim Vergleich dieser Worte mit den Schlußversen Edgars: "The oldest has born most; we that are young / Shall never see so much, nor live so long." (V,3,326-327)[1)]

1. Vgl. dazu auch H. Oppel, Die Schlußverse von 'King Lear', S. 25ff.

III,4

Zum Aufbau der Szene

Die vierte Szene des dritten Aktes stellt nicht nur formal die Mitte der Tragödie dar, sondern nimmt auch von Inhalt und Bedeutung her eine zentrale Stellung ein. Als zweite der drei Sturmszenen darf man sie als die erste wirkliche mad-scene betrachten. Wenn Lear auch schon zuvor Anzeichen einer Sinnenverwirrung bekundet, so entwickelt er sich im Verlauf dieser Szene zu einem geistig gestörten Menschen, der in III,6, während des Scheingerichtes, völlig dem Wahn verfällt.
Die Szene läßt sich in drei Teile gliedern, die äußerlich durch den Auftritt jeweils einer weiteren Figur gekennzeichnet sind. Auch inhaltlich ist in den einzelnen Abschnitten - bewirkt durch diese Charaktere - eine Weiterentwicklung insbesondere für Lear, aber auch für die Handlung allgemein, zu verzeichnen. Der erste Teil (1-44) ist Lear und Kent gewidmet. Er ist dadurch gekennzeichnet, daß der König dasselbe Verhalten bekundet, das er auch in III,2 an den Tag gelegt hat: aus seinem eigenen Erfahrungsbereich entspringt die Sorge für andere, für die armseligen Kreaturen, die in seiner Rede an die "poor naked wretches" (28-36) gipfelt. Mit dem Erscheinen Edgars (45) konzentriert sich das Interesse des Königs auf diese ungewöhnliche Erscheinung, die ihn zum unbuttoning als Zeichen der Gleichstellung zu bewegen vermag (1o3). Mit dem Erscheinen Gloucesters (1o8) verfestigen sich Lears Wahnvorstellungen, die ihn Poor Tom als gelehrten Philosophen sehen lassen; darüber hinaus wird damit die Nebenhandlung weiterentwickelt und der Bezug zum main-plot dargestellt.

1-44 Lear und Kent

Der erste Teil dieser Szene steht ganz im Zeichen verschiedener Arten des Leidens. Indem Kent auf die rauhe Nacht hinweist und seinen Herrn wiederholt dazu auffordert, in der Hütte Schutz zu suchen, betont er verstärkt das physische Leiden des Königs. Dagegen unterstreicht Lear selbst seine geistige Qual, die durch die undankbaren und unnatürlichen Töchter bewirkt wird. Dieses Verhalten empfindet er eindeutig stärker und schmerzlicher als das tobende Unwetter. Indem er die beiden Arten der Pein gegeneinander abwiegt und den geistigen Schmerz als bedeutender einstuft, bestätigt er in gewisser Weise sein Verhalten während der Reichsteilung: hier wie da glaubt er an die Meßbarkeit von Gefühlen. Unter Hinweis auf diese kalkulierende Haltung spricht R.F. Willson[1] den Sturm als eine Revolte der Natur gegen Lears Materialismus an[2]. Diese an Selbstmitleid grenzende Empfindung wandelt sich schließlich wieder zur Sorge um den Narren, zum Mitleid mit allen armseligen Kreaturen[3].
Lears Mitgefühl muß als die entscheidende Entwicklungsstufe angesehen werden. Zwar hat er bereits in III,2 Mitgefühl mit dem frierenden Narren bekundet und schließt in dieses Empfinden jetzt auch Kent ein, aber den wesentlichen Schritt vollzieht er

---

1. "Lear's Auctions", S. 168.
2. Dieses Verhaltensmuster des Königs ist nicht nur aus Shakespeares dramatischem Schaffen bekannt, sondern geht zurück auf ein altes Sprichwort; vgl. H. Weinstock, Die Funktion elisabethanischer Sprichwörter und Pseudosprichwörter bei Shakespeare, S. 152.
3. Dieses Schwanken zwischen verschiedenen Gefühlslagen wird auch als "storm within" bezeichnet (J.W. Bennett, "The Storm Within: The Madness of Lear", S. 140), der allerdings gerade durch das bekundete Mitleid noch nicht als madness anzusehen sei.

mit dem Gebet für die "poor naked wretches"[1].
Die Bedeutung dieser Verse kündigt sich bereits in Lears einleitenden Worten an: "I'll pray, and then I'll sleep" (27). Die Verbindung von Gebet und Schlaf hat in der damaligen Zeit einen besonderen Stellenwert[2], da der Schlaf als heilig und segensreich gilt. Daß Lear an dieser Stelle auf den Schlaf verweist, birgt die Hoffnung auf Besserung und Erlösung in sich, wobei freilich zunächst das Stadium des völligen Wahns durchlaufen werden muß[3]. Daher wird diese Rede auch häufig als Höhepunkt der Lear-Tragödie betrachtet, die mit der Erkenntnis des eigenen uneinsichtigen Hochmuts umschlägt zu tiefgreifenden Einsichten in das Wesen der Natur und der Schöpfung[4]. Andere Kritiker erachten diese Rede als wesentlich, weil sie Lear "to the brink

---

1. Dazu D. Mehl, "King Lear and the 'Poor Naked Wretches'".
2. G. Hoffmann ("Wandlungen des Gebets im elisabethanischen Drama", S. 2o2f) bezeichnet diese Fürbitte als die letzte Stufe der Läuterung Lears und verfolgt alle seine Gebete unter Hinblick auf den jeweiligen Entwicklungsstand des Königs. Er beschreibt sie als "Reaktion auf einen inneren Schock".
3. Dagegen deutet J. Kirsch (Shakespeare's Royal Self, S. 244f) das Bedürfnis nach Schlaf aus psychologischer Sicht als "need for introversion".
4. Z.B. F. Wadsworth, "Sound and Fury: King Lear on Television", S. 258; R. Jenkins, "The Socratic Imperative and King Lear", S. 91. Dagegen betrachtet O.J. Campbell ("The Salvation of Lear", S. 1o6) diese Rede lediglich als ersten Schritt zu einer Erlösung, die sich bei der Begegnung mit der zurückgekehrten Cordelia vollendet. Für A. L. McLaughlin ("The Journeys in King Lear", S. 392) beinhaltet dieses bekundete Mitgefühl die Hoffnung auf eine endgültige Wende zum Guten.

of madness"[1] führt. Das Mitgefühl Lears ist umso bedeutsamer, als es nicht nur die persönliche Schulderkenntnis des Königs verdeutlicht, sondern auch die allgemein soziale Komponente mit einschließt[2]. Wie eng diese beiden Aspekte miteinander verknüpft sind, wird besonders in der Verfilmung von Grigori Kosinzev deutlich. Der Regisseur verbindet den Werdegang des Königs mit Auftritten einer Schar elender Bettler, die während dieser Rede Lears bereits auf einer Stufe mit ihm stehen[3].
Auch in Sprache und Aufbau lassen sich beide Aspekte aufzeigen. Der erste Teil der Rede ist den "wretches" allgemein gewidmet und befaßt sich auch sprachlich mit deren Leid und Elend[4]. Der Ausruf "O! I have ta'en / Too little care of this" (32-33) markiert den Übergang zu dem eigenen Erfahrungsbereich des Königs[5]. Danach spricht Lear von Reichtum und Luxus, dem er selbst zuvor

---

1. S. Jayne, "Charity in King Lear", S. 282. Auch für S. Burckhardt (Shakespearean Meanings, S. 247) stellt diese Erkenntnis lediglich eine von mehreren Stufen im Läuterungsprozeß des Königs dar.
2. Darüber hinaus weist R.B. Heilman("Poor Naked Wretches and Proud Array", S. 8) auch auf den Symbolgehalt hin, die "recognition of the fate of the innocent in the world, the unprotected with whom Lear is now identified".
3. Vgl. R. Weimann, "Lear und das Bild des 'Armen, Nackten, Elenden'", S. 66f.
4. B. Vickers ("King Lear and Renaissance Paradoxes", S. 314) verweist auf die Entsprechung zu einem zeitgenössischen Paradoxon.
5. A. Harbage ("Shakespeare's Ideal Man", S. 77) bezeichnet es als charakteristisch für den Untergang von Shakespeares Helden, daß sie zu wenig auf das Urteil der Mitwelt und deren Denkgewohnheiten achten.

gehuldigt hatte[1]. Diese Gegenüberstellung von arm und reich deutet an, daß zu diesem Zeitpunkt die soziale Ungleichheit trennend zwischen Lear und den "naked wretches" steht, der König allerdings die Sinnlosigkeit dieser Schranke erkannt hat und weiß, daß Mitgefühl und die Bereitschaft zur Mitverantwortung die einzig richtige Verhaltensweise darstellen[2].Lear bestätigt hier gleichsam das Gebot des christlichen Mittelalters, so wie es seinen Niederschlag in zahlreichen religiösen Wandgemälden findet[3].
Mit dem kurzen Wortwechsel zwischen Kent und dem Narren am Ende dieser Passage wird der zweite und wichtigste Teil dieser Szene vorbereitet, in dem Edgar dem König entscheidende Impulse vermitteln wird.

45-1o7 Edgar und sein Einfluß auf Lear

Die Wirkung des als Poor Tom verkleideten Edgar auf Lear ist von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung des Königs[4]. Wenn dieser Moment auch verschiedentlich als der eigentliche Beginn

---

1. J.C. Ransom ("On Shakespeare's Language", S. 184) untersucht einzelne dem Lateinischen entlehnte Worte dieser Passage, wie etwa "superflux", auf ihren Sinngehalt hin.
2. A.J. Lewis ("Response to Prejudice in Romeo and Juliet, Macbeth, and King Lear", S. 492f) nennt diese Rede deshalb eine Art "mirror for magistrates".
3. Vgl. M. Lascelles, "King Lear and Doomsday",S. 76. Lascelles verweist auch auf die Judgment Plays, in denen die Könige als Sprecher der versammelten Seelen gelten.
4. S.J. Brown ("Shakespeare's King and Beggar", S. 37off) verweist auf die literarische Tradition einer Begegnung von König und Bettler.

von Lears Wahn bezeichnet wird[1], so ist doch nicht zu verkennen, daß diese Begegnung mit einem Menschen, der den äußersten Grad der Erniedrigung erreicht hat, für Lear zu einer Art 'Lehrstunde' wird[2].

Die ersten Worte Edgars dienen indessen dazu, den König in Angst und Schrecken, ja sogar in Verzweiflung zu versetzen. Die gespielte Furcht vor dem "foul fiend" (45), der zu diesem Zeitpunkt noch nicht näher bezeichnet wird und erst im Verlauf der Passage als irdisches Laster, als Versuchung zum Bösen schlechthin erscheint[3], dient ebenso der Verunsicherung Lears wie die Worte "go to thy bed and warm thee" (46-47), die R.B. Sharpe[4] als teuflische Versuchung zum Selbstmord interpretiert. Unter diesen Umständen ist es psychologisch durchaus verständlich, daß Lear seine eigene Qual auf die armselige und gehetzte Erscheinung Edgars überträgt und wiederholt nach dessen Töchtern fragt. Edgar selber greift diese Denk- und Verhaltensweise auf und spricht nur von sich selber, sodaß eine Art Scheindialog entsteht, ein Wortwechsel, in dem keiner den Aussagen des Gegenübers Beachtung schenkt. Sprache und Ausdrucksweise selbst sind dagegen bedeutsam und erhellend. So betont W.M.T. Nowottny[5], daß

---

1. J.W. Bennett ("The Storm Within", S. 14o) stuft die mehrmals wiederholte Frage nach den Töchtern als Zeichen der "insanity" ein; ähnlich auch K. Muir ("Madness in King Lear", S. 35), der aber mehr auf die psychologische Wirkung Edgars eingeht.
2. So verweist etwa L. Kirschbaum ("Banquo and Edgar: Character or Function?", S. 12) darauf, daß Lear gerade durch den Anblick des Poor Tom die wahre Verbundenheit mit allen vom Elend Gezeichneten erfährt. Ähnlich unterstreicht auch D.C. Gerould ("Literary Values in Theatrical Performances", S. 319) Lears Erfahrung vom Leid der Schutzlosen.
3. T. Oyama ("King Lear and Its Tragic Pattern", S. 62f) beschreibt den "foul fiend" in Zusammenhang mit der Thematik des

b.w.

die Sprache von diesem Zeitpunkt an Lears Selbsterkennung diene und sich im wesentlichen an Begriffen des Physischen orientiert. Dagegen hebt P.A. Gottschalk[1] die Bedeutung der zahlreichen Fragen hervor, die Lears Verwirrung verdeutlichen und ihm zugleich neue Perspektiven öffnen[2]. Auch R.D. Fly[3] weist in Lears Sprache extreme Gefühlslagen nach, die sich insbesondere in einfachsten Sprachmustern wie etwa "this", "it" etc. niederschlagen,damit aber zugleich die Unzulänglichkeit der Sprache allgemein in einem solchen Erfahrungsbereich verdeutlichen.
Ganz anders, jedoch nicht weniger charakteristisch, ist die Ausdrucksweise Edgars. Sie ist ebenso wie seine äußere Verkleidung ein Mittel der Verstellung. Daher erscheinen seine Worte auf den ersten Blick verworren und zusammenhanglos, zumal sie fast ausschließlich aus scheinbar wahllos aneinandergefügten Satzfragmenten bestehen. In Wirklichkeit haben sie aber einen bewußt rationalen Hintergrund. So darf man die erste längere Passage (5o-6o) als bittere, wenngleich versteckte Wahrheit werten, als einen Bericht seines bisherigen Leidensweges, der damit begonnen hat, daß ihn der "foul fiend" aus der Gesellschaft ausgestoßen und ins Elend geführt hat. Mit der für Lear entscheidenden Frage "What hast thou been?" (8o), mit der er sich ernsthaft und unvoreingenommen seinem Gegenüber zuwendet, wandelt sich auch Edgars

---

Dämonischen.

4. "Ironie in der Darstellung einer Rolle", S. 7o.
5."Lear's Questions", S. 93.
1. "The Universe of Madness in King Lear", S. 54ff.
2. Ähnlich auch M. Doran, "Command, Question, and Assertion in King Lear", S. 7o. In der für den König ungewöhnlichen Prosa sieht S.J. Kahn ("'Enter Lear Mad'", S. 316) ein Zeichen für das Stadium der madness, in dem sich Lear von seinen bisherigen Ansichten gelöst hat.
3. "Revelation of Darkness", S. 83.

Auskunft. Sie ist zwar ähnlich aufgebaut wie seine erste Rede - sie beginnt mit der Darstellung seines eigenen Lebens und endet mit Ratschlägen für Lear - doch beschreibt er jetzt nicht mehr sein äußeres Leben, sondern geht auf sein persönliches Wesen ein. Dabei fällt auf, daß die Aufzählung der Laster, zu denen er sich bekennt, keineswegs der Wahrheit entspricht. J. Kirsch[1] interpretiert diese Verse aus psychologischer Sicht: der plötzliche Wandel in Edgars Leben hat ihm die Augen geöffnet für die "dark possibilities" in seiner Natur. Doch es ist eher daran zu denken, daß Edgar die Rolle seines Vaters spielt oder generell eine Kritik an der Lebensform des Höflings vorträgt[2]. In diesem Sinne darf man ihn trotz der persönlich gefärbten Aussagen als nicht direkt betroffenen Zuschauer des weltlichen Geschehens betrachten, der vor den Erscheinungsformen einer korrupten Gesellschaft warnt[3].
Bedeutsam an Edgars Worten sind die Vergleiche mit Tieren. Tiermetaphern dieser Art durchziehen die gesamte Tragödie und werden gezielt dazu eingesetzt, die Handlung oder den jeweiligen Entwicklungsstand einer Figur zu kommentieren. Hier sind sie ein wichtiges Moment für die völlige Bewußtwerdung Lears. Diesen Eindruck unterstreicht Mikhoels in seiner Lear-Inszenierung, wenn

---

1. Shakespeare's Royal Self, S. 246.
2. Vgl. H. Oppel, Die Vorgeschichte zu 'King Lear', S. 59f.
3. A. Augustin (Der Einfluß der Quellen auf Shakespeares Bilder und Motive, S. 87f) nimmt Bezug auf das mittelenglische Nonnenbrevier The Ancren Riwle sowie zeitgenössische Schriften, in denen die Todsünden an charakteristischen Verhaltensmustern der Tiere konkretisiert werden. In diesen Rahmen passen auch die vorangegangenen Belehrungen Edgars, die Anklänge an die Zehn Gebote aufweisen, vgl. L. Berns, "Gratitude, Nature, and Piety in King Lear", S. 37.

er Edgar alle erwähnten Tiere durch Gesten nachahmen läßt und damit Lear von der Echtheit des "unaccomodated man" überzeugt, sodaß er letztlich selber diese Gebärden übernimmt[1].
Dieses aufkeimende Gefühl für die enge Verwandtschaft zwischen Tier und Mensch bewegt Lear zu seinem unbuttoning. Er gelangt zu einer rein natürlichen Definition des Menschen, "a concept of man as no more than a clever animal with a capacity for sophistication and guile"[2]. Er verwirft alles, was an seine kultivierte Vergangenheit erinnert und stellt sich auf eine Stufe mit dem nackten Edgar, in dem er jetzt den natürlichen Partner erkennt[3]. Dabei läßt er jedoch unberücksichtigt, daß auch in der Zivilisation durchaus verschiedene Arten von charity existieren[4]. Darüber hinaus klingt darin eine Art von Paradoxon an: Lear preist zwar Edgars schlichte Gewandung, nimmt sie aber zugleich als ein Zeichen für den "sophisticated man"[5].
Die Einsicht in Widersprüche dieser Art wird ihm erst im Verlauf seiner Heilung zuteil werden. Sie ist jedoch zu diesem Zeitpunkt bereits vorgegeben, da der Verzicht auf sein früheres Leben zugleich den Neubeginn, die Gewinnung einer neuen Identität beinhaltet[6]. Dieser Übergang manifestiert sich insbesondere in den Imperativen: "Off,off, you lendings! Come, unbutton here!" (1o3). Hier werden zum einen letzte Anklänge an seine frühere selbstherrliche, befehlsgewohnte Art deutlich, zum anderen richtet er die Worte auch an sich selbst und sieht im Verzicht auf

---

1. Vgl. D.C. Gerould, "Literary Values in Theatrical Performances", S. 319.
2. R. E. Fortin, "Shakespearean Tragedy and the Problem of Transcendence", S. 318.
3. A.-G. Kuckhoff, "Die Partnerbeziehungen in Shakespeares Dramen", S. 158.
4. Vgl. R.L. Colie, "'Nature's Above Art in That Respect'", S.31o.
5. Vgl. A. Riemer, "King Lear and the Egocentric Universe", S.4o.
6. Vgl. auch M. Lüthi, "König Lear", S. 554.

die Kleider ein Mittel zur Selbstüberwindung[1]. Während Lear an dieser Stelle einen eher symbolischen Schritt vollzieht, bekennt er sich am Schluß der Tragödie zu seiner körperlichen Schwäche, indem er die Umstehenden bittet, seine Kleider zu öffnen, um ihm Erleichterung zu verschaffen.

1o8-175 Die Entwicklung nach Gloucesters Erscheinen

Mit dem Auftritt Gloucesters vollzieht sich für alle Anwesenden eine entscheidende Wende. Lediglich Kent bleibt weiterhin der zumeist schweigsame Beobachter, der nur zuweilen seine Hilfe anbietet. Der Narr würdigt Gloucesters Ankunft wie eine bescheidene Verheißung: er äußert die Hoffnung auf "a little fire in a wild field". Die Laterne, mit der Gloucester erscheint, hat eine über den technischen Aspekt hinausreichende Bedeutung. T. Oyama[2] deutet sie als das einzige geeignete Mittel, um den "foul fiend" in Gestalt des Dämons zu vertreiben. Ganz allgemein muß man aber auch den Symbolgehalt der Lampe berücksichtigen: in der oft erwähnten finsteren Nacht stellt das Licht schon mehr als nur einen kleinen Hoffnungsschimmer dar. Überdies ist es auch für Gloucester selbst wichtig, daß er in der Nacht den gesuchten König findet, um ihm in der Not seine Hilfe anzubieten, wie er es zuvor geplant hat. Als loyal servant verfolgt er das Gute, auch wenn er sich damit gegen Befehle von anderer Seite stellt. In diesem "service by habit, by convenience"[3] ist neben der Sorge um das körperliche Wohlergehen des Königs auch der Wunsch enthalten, dessen geistige Qual zu lindern. Aus diesem Grund spricht er von seinem eigenen Sohn, der ihn schmählich hintergangen hat. Wäh-

---

1. Vgl. L. Kirschbaum, "A Detail in King Lear", S. 154.
2. "King Lear and Its Tragic Pattern", S. 64.
3. J.A. Barish/M. Waingrow,"'Service' in King Lear", S. 352.

rend Lears Töchter bewirkt haben, daß "his wits begin t'unsettle" (153), macht Gloucester durch den Kummer über seinen Sohn die gleiche Erfahrung: "The grief hath crazed my wits" (16o). Diese Entsprechung der Gefühle birgt jedoch einen wesentlichen Unterschied hinsichtlich der charakterlichen Entwicklung beider Männer in sich: Lear überträgt zunächst seine eigenen Erfahrungen auf sein Gegenüber, um erst dann zu unvoreingenommener Sorge zu gelangen. Dagegen wird Gloucester durch das Schicksal des Königs an sein eigenes Leid erinnert und vollzieht dann eine ähnliche Entwicklung.

Edgar wandelt sich gegenüber seinem Auftritt in der vorangegangenen Passage. Während dort seine scheinbar im Wahn gesprochenen Worte einen realen Hintergrund hatten, ist er jetzt darum bemüht, den Eindruck der madness auf Biegen und Brechen zu verstärken.

Durch die Vorspielung eines völlig dem Wahn Verfallenen will er Lear vor der Erkenntnis der eigenen Sinnenverwirrung bewahren. Als Beleg dafür wertet A.L. McLaughlin[1] das Schlußlied von "Child Rowland", in dem von Roland, dem Neffen Karls des Großen, die Rede ist, der seine Schwester aus dem Land der Elfen befreit[2]. Daß er sich zum Beschützer Lears macht, zeigt sich überdies in seiner Antwort auf dessen Frage nach seiner Beschäftigung: "How to prevent the fiend, and to kill vermin" (15o). O.J. Campbell[3] sieht darin den Versuch Edgars, für "comfort of body and peace of mind" zu sorgen. Dagegen bezieht R.A. Peck[4] die Worte auf Edgar selbst. Er identifiziert den "foul fiend"

---

1. "The Journeys in King Lear", S. 393.
2. Einen Vergleich zwischen diesem Lied und dem gleichnamigen Gedicht Brownings zieht A. Shapiro, "'Childe Roland', Lear, and the Ability To See".
3. "The Salvation of Lear", S. 1o5.
4. "Edgar's Pilgimage", S. 225.

mit Gloucester, der zuvor als "the foul Flibbertigibbet" (1o8) bezeichnet wurde[1], und kommt zu dem Schluß: "...Edgar is apparently asserting that he is trying to prevent Gloucester from catching him and at the same time to go back to Edmund."
Edgar spielt seine Rolle so gut, daß Lear vom Schwall der Worte und der verworrenen Gedankenführung so sehr beeindruckt ist, daß er ihn nun überhaupt nicht mehr versteht und deshalb als "noble philosopher" (163) gelten läßt. Er stellt ihm Fragen von elementarer Bedeutung, etwa nach der Ursache des Donners. Dabei will er nicht nur den Grund für seine Hilflosigkeit in dem tobenden Unwetter erfahren, vielmehr ist die Frage von philosophischem Rang. Sie gehört zu den Problemen, die seit Pythagoras jeden Gelehrten beschäftigen[2]. Auf diese Weise wird der wahnsinnige Lear selbst zum Philosophen: "By the matter of madness, that is, philosophy, the madman is the most notable philosopher."[3] Die Bezeichnung Edgars als "learned Theban" (148) und "good Athenian" (171) hat bei den Elisabethanern ein besonderes Gewicht: damals wurden beide Städte als Zentren der Gelehrsamkeit schlechthin angesehen[4]. Überdies wird auch verschiedentlich auf Ödipus, den König von Theben, verwiesen, der das von Sphinx aufgegebene Rätsel lösen konnte[5].

---

1. Zur Herkunft dieses Namens vgl. I.B. Cauthem, "'The Foule Flibbertigibbet': King Lear III,4,13; IV,1,16o".
2. Vgl. K. Muir, "Madness in King Lear", S. 36.
3. R. Soellner, "'Hang up Philosophy': Shakespeare and the Limits of Knowledge", W. 146.
4. Vgl. E.M.M. Taylor, "Lear's Philosopher", S. 364f.
5. Z.B. J.P. Cutts, "Lear's 'Learned Theban'", S. 478f; E. Sitwell, "King Lear", S. 58f.

III,5

Die kurze, aber informationsreiche Szene dient der Weiterentwicklung des sub-plot und bereitet die Blendung Gloucesters vor. Sie zeigt Edmund und Cornwall in vollem Einverständnis über ihr weiteres Vorgehen. Damit wird zugleich der Bogen zu III,3 gespannt, als Gloucester seinen Sohn ins Vertrauen gezogen hat. Hier wie da nutzt Edmund seine vermeintliche Glaubwürdigkeit zu seinen Gunsten. Der Auftrag des Vaters, Cornwall abzulenken (13-14), wird zu einem willkommenen Anlaß, den Vater zu hintergehen und zu Fall zu bringen.
Auf diese Weise werden die Worte Gloucesters zu einem Zerrbild ihrer selbst: sie stellen einen Akt des Vertrauens dar und werden zu schnödem Vertrauensbruch mißbraucht. Wie seine abseits gesprochene Bemerkung (19-2o) zeigt, setzt Edmund alle ihm gebotenen Mittel zur Intrige ein. Die Verpflichtung, die er seinem Vater gegenüber hat, wandelt sich zu einem bitter-ironischen Bekenntnis seiner kindlichen Liebe. Die beiden Worte, die seine Rede prägen, mit der er die Zuneigung Cornwalls erschleicht, sind "nature" und "loyalty". Unter "nature" versteht er hier keineswegs mehr die Göttin, die er in I,2 angerufen hat; vielmehr weiß er jetzt um die Anwesenheit eines für ihn wichtigen Zuhörers und macht sich den Naturbegriff Lears und Gloucesters zueigen. Auf diese Weise kann er von "blood" (22) als von intakten familiären Banden sprechen, obwohl dieser Begriff bei ihm sonst nur geringschätzig, in Hinblick auf seine Abstammung oder in Zusammenhang mit Kampf und Streit gebraucht wird.
Auch die "loyalty", die den Vater an den König bindet, wird bei Edmund farcenhaft verschoben. Zwar kann er glaubhaft machen, daß er Cornwall achtet und ehrt, aber letztlich huldigen beide einem tückischen Vorsatz, sodaß "loyalty" eher zu "disloyalty" entartet. Überhaupt nimmt sich dieser Begriff in seinem Mund befrem-

dend aus, denn letztlich ist er unfähig, anderen Menschen Achtung und Ehrerbietung entgegenzubringen, da er stets nur seine eigenen Ziele verfolgt.
Die ironische Verschiebung von Gloucesters Worten zeigt sich auch in den Versen Cornwalls. Wie Gloucester spricht Cornwall von "revenge". Dabei ist allerdings ein wesentlicher Unterschied zu beachten. Gloucester hat allein das Wohl des Königs im Auge; seine Rachegedanken sind allgemeiner Art und entspringen eher einem impulsiven Temperament, das nach Vergeltung drängt und ungestüm die Wiederherstellung der bewährten Ordnung begehrt. Cornwall dagegen hat konkrete Vorstellungen bei seinem Plan und verfolgt seine eigenen Ziele, für die es erforderlich ist, Gloucester zu vernichten.

III,6

Im Zentrum dieser Szene steht die Passage, in der Lear über seine abwesenden Töchter zu Gericht sitzt. Dieses mock-trial, das den König auf dem Höhepunkt seiner Wahnvorstellungen zeigt, muß nicht nur dadurch als Wendepunkt in der Entwicklung des enttäuschten Vaters gelten, sondern darf auch als entscheidend für den weiteren Verlauf der Handlung angesehen werden, da der Narr anschließend seinen endgültigen Abschied nimmt,und sich im Gespräch zwischen Gloucester und Kent die Hoffnung auf eine Rettung des Königs abzeichnet. Gleichwohl verzichteten die Herausgeber der First Folio Edition auf diese Passage, die nur dank der beiden Quart-Ausgaben erhalten ist[1].
Auffallend an dieser Szene ist trotz des düster-makabren Scheingerichts der hoffnungsvolle Grundtenor, der sich insbesondere in den Gesprächen zwischen Gloucester und Kent, aber auch bei Lears Anwesenheit in dem ablenkenden Geplänkel Edgars und des Narren niederschlägt, obwohl doch auch die meisten bejahenden Aussagen zugleich einen negativen Unterton enthalten. Die einleitenden Worte der beiden Gefolgsleute des Königs (1-5) werden von Dank und Zuversicht geprägt, die sich auf die allgemeinen äußeren Umstände beziehen. Dem Scheingericht (6-83) schließt sich ein weiteres Gespräch zwischen Gloucester und Kent an (84-99), in dem die Rettung Lears direkt angesprochen und in die Wege geleitet wird. Der Schlußmonolog Edgars (1oo-113) spricht zwar von Kummer und Leid, doch klingt auch hier die Möglichkeit einer Bewältigung aller Schwierigkeiten an.

---

1. Die Darstellung Schwachsinniger auf der Bühne gab zu Shakespeares Zeit Anlaß zu Heiterkeit, sodaß in späteren Aufführungen wahrscheinlich deshalb der Auftritt Lears als sinnenverwirrter Richter unterblieb; vgl. H. Oppel, Die Gerichtsszene in 'King Lear', S. 16f.

1-5 Der Eingangsdialog von Gloucester und Kent

Die einleitenden Worte der Gefolgsleute Lears erwecken auf den ersten Blick den Eindruck von Hoffnung und Zufriedenheit: Gloucester begrüßt den Schutz vor dem tobenden Unwetter und will sich um weiteren "comfort" bemühen; Kent konstatiert glücklich den gebesserten Zustand Lears und verweist sogar auf die Götter, die eine Wende zum Guten bewirken und menschliche Hilfe entlohnen mögen[1]. Aus dem späteren Verlauf der Tragödie wird ersichtlich, daß es sich dabei um dramatische Ironie handelt, denn die gehegten Erwartungen werden in keiner Weise erfüllt[2]. Lear verstrickt sich durch das Scheingericht über seine undankbaren Töchter immer mehr in Wahnvorstellungen und endet im Zustand völliger Erschöpfung. Selbst das Bemühen seiner wenigen Getreuen, ihn teils durch Zuspruch, teils durch parodistische Überspitzung (Narr) von seinem Vergeltungsverlangen abzubringen, erweisen sich als erfolglos. Aber auch Gloucester hat für seine Hilfsbereitschaft zu büßen, - die Götter entlohnen die Gutherzigen nicht.

6-83 Das Scheingericht

Edgars Gebaren wandelt sich im Verlauf des Scheingerichts: seine wirren Eingangsworte, in denen er verschiedene Assoziationen

---

1. M.P. Jackson ("The Gods Deserve Your Kindness", S. 101) bevorzugt das "deserve"der Quart-Ausgabe gegenüber dem "reward" der Folio-Edition.
2. Z.B. Macbeth I,6,1-10; vgl. dazu H. Oppel, Tragödien und Romanzen, S. 17ff.

miteinander verbindet[1], sind dazu angetan, Angst und Schrecken zu verbreiten. Als er jedoch Lear in seinen Wahnvorstellungen gefangen sieht, geht er auf den König ein, indem er zum einen die ihm zugewiesene Rolle zu spielen bereit ist (4o), ihn zugleich aber durch scheinbar unsinnige Bemerkungen und anzügliche Lieder von seinem sinnlosen Vorhaben ablenken will. In diesem Punkt ähnelt er dem Narren, der sich jedoch aufgrund seines Berufes und ebenso aus Verlangen, Lear beizustehen, noch mehr um die Aufheiterung seines Herrn bemüht, während Edgar selbst auf Lears Verhalten eher betroffen und mitfühlend reagiert. Dennoch darf man sie beide nicht nur als "assistants", sondern auch als leidende Zuschauer ansehen[2]. Die auf den ersten Blick sinnlosen Liedeinlagen und zusammenhanglosen Bemerkungen der beiden haben einen durchaus bedeutsamen Hintergrund[3].
Das unterschiedliche Verhalten von Edgar und dem Narren schlägt sich auch in Lears Reaktionen nieder. Zwar nehmen beide eine ähnlich bedeutsame Stellung während des Gerichtsverfahrens ein[4],

---

1. Eine Erläuterung der einzelnen Quellen bei J. MacIntyre, " Shakespeare's King Lear III,6,8"; J. Berryman, "Shakespeare's Greek"; E. Sitwell, "King Lear", S. 57f.
2. Vgl. W. Clemen, Shakespeare's Dramatic Art, S. 82.
3. Eine überzeugende Erläuterung bei H. Oppel, Die Gerichtsszene in 'King Lear', S. 12f; vgl. auch P.J. Seng, The Vocal Songs in the Plays of Shakespeare, S. 2o8ff. Dagegen hält J.T. McCullen ("The Function of Songs Aroused by Madness", S. 194) die Lieder wie die Kommentierung der Ereignisse durch Edgar und den Narren für unangemessen. Die Erläuterung einzelner Begriffe und Wendungen bei J.B. Brown, "King Lear III,6,47"; A. Davenport, "Notes on King Lear"; M.L. Sharma, "King Lear III, 6,65-79".
4. Auf Entsprechungen zwischen diesem mock-trial und der zeitgenössischen Rechtspraxis verweist H. Oppel, Die Gerichtsszene in 'King Lear', S. 1of. Dort auch die weitere Literatur.

doch scheint sich die von Poor Tom empfundene Menschlichkeit und Zuneigung auf Lear zu übertragen: in den Anreden wendet er sich zunächst an Edgar, und mit ihm führt er auch weitgehend das Gespräch[1]. Überdies scheint die nur kurz zurückliegende Erfahrung des wahren Menschseins in Lear noch nachzuwirken: wiederholt verweist der König auf die Kleidung Edgars. Der "robed man of justice" (36), dessen bescheidene Gewandung er als "Persian" (78) erachtet, bildet einen krassen Gegensatz zu dem halbnackten Menschen, der Lear zu seinem unbuttoning bewegt hat. Das Stichwort "Persian" dürfte bei Shakespeares Publikum aktuelle Assoziationen ausgelöst haben: zum einen parodiert es die anhaltenden Vorwürfe der Puritaner gegen den Kleiderluxus der Elisabethaner, zum anderen erstellt es den Bezug zu der faktischen Bekanntschaft mit prachtvollen Gewändern und Stoffen, die der Zeit durch die regen Handelsbeziehungen bekannt wurden[2]. Darüber hinaus muß aber auch die Bedeutung für Lears Entwicklungsstufe veranschlagt werden. Wenn er das Tuch als "Persian" bezeichnet, so erweist er sich damit erstmals als ein Mensch, der zwischen äußerem Schein und wirklichem Wesen zu unterscheiden vermag[3] und der den gespielten Wahn Edgars als äußere Verkleidung durchschaut[4].

---

1. S. Armens (Archetypes of Family in Literature, S. 167) spricht sogar von einer echten Kommunikation auf der Ebene der madmen.
2. Auf diese Aspekte verweist J.J. McKenzie ("Edgar's Persian Attire"), wenn er die Klangassoziationen zwischen 'Persian' und 'perishing' erwähnt. Vgl. auch allgemein G. Neuner, Die Bedeutung des Kleides in Shakespeares Dramen.
3. Vgl. M.J.C. Echuero, "Dramatic Intensity and Shakespeare's King Lear", S. 49.
4. b.w.

Trotz oder gerade aufgrund seiner Sinnenverwirrung versucht Lear, in wesentliche Bereiche des menschlichen Lebens vorzudringen,den philosophischen Hintergrund entscheidender Probleme wie Gerechtigkeit, Natur, menschliches Zusammenleben, die Ursachen von Gut und Böse zu erforschen[1)]. Von größter Wichtigkeit ist in diesem Zusammenhang seine Frage nach dem Grund für den Egoismus und die Kaltherzigkeit der Töchter (75-76). Ausgehend von seinem Erfahrungsbereich wendet er sich allgemeingültigen Fragestellungen zu, bei deren Erforschung er sich jedoch unangemessener Methoden bedient. So ist seine Aufforderung "(to) anatomize Regan" (74) dem medizinischen statt dem juristischen Bereich entnommen[2)]. Zugleich bringt er mit der Frage nach der Ursache für "hard hearts" (76) zwischenmenschliche Beziehungen in ein Gerichtsverfahren

---

4. Vgl. S. Burckhardt, Shakespearean Meanings, S. 248.

1. P.S. Anderson ("The Fragile World of Lear", S. 276) zeigt anhand von Parallelstellen Entsprechungen zwischen Lears Worten und Montaignes Essais auf.

2. Das gewaltsame Öffnen des Oberkörpers darf als Vergeltung für das durch die "Pelican daughters" (III,4,75) zugefügte Leid verstanden werden, wobei Anklänge an das Verhalten der Pelikane beachtet werden müssen. Die Sezierung eines menschlichen Körpers wurde in England erstmals in der Entstehungszeit von King Lear vorgenommen, als Harvey den Blutkreislauf zu erforschen begann. In dem fast gleichzeitig mit King Lear entstandenen Volpone von Ben Jonson heißt es: "I will make thee an anatomy." (II,3). W.M.T. Nowottny("Lear's Questions", S. 93) betrachtet die Sezierung als Enthüllung einer "intellectual truth"; ähnlich hebt G. Smith ("Anatomize Regan") unter Hinweis auf zeitgenössische Schriften den philosophischen Aspekt hervor.

ein und verbindet damit, aber wiederum in rationaler Weise, Liebe und Gerechtigkeit. Dies ist lediglich eine geringfügige Weiterentwicklung seines Verhaltens in I,1, als er die vermeintlich gerechte Aufteilung seines Königreiches von der bekundeteten Liebe seiner Töchter abhängig machte. In diesem Zusammenhang ist zu beachten, daß er die Vorgänge während der Reichsteilung jetzt andeutungsweise wiederholt: es ist Regan, die er sezieren und deren Herz er medizinisch erforschen will, die Tochter, die in verstärktem Maße auf ihre persönlichen Empfindungen gepocht hatte. Wie sehr Lear in seinen eigenen persönlichen Erfahrungen gefangen ist, und wie wenig sich demzufolge trotz des anfangs gegebenen äußeren Arrangements ein korrektes Gerichtsverfahren entwikkeln kann, zeigt sich insbesondere in seinen Anschuldigungen. Wenn er von Goneril sagt, "she kicked the poor King her father" (47-48), so vermischt sich in seiner Vorstellung die erlittene geistige Kränkung mit körperlichem Schmerz, ein Verhaltensmuster, das verschiedentlich als Zeichen von tiefer Sinnenverwirrung angesehen wird[1]. Der Narr greift diese Verschiebung auf in seinem Vergleich Gonerils mit einem Schemel, der selbst mit Füßen getreten wird. Zu diesem Zeitpunkt versucht er noch, seinem Herrn zu helfen, ihn zu erheitern oder zumindest von seinem sinnlosen Vorsatz, ein Scheingericht durchzuführen, abzubringen. Am Ende dieses Szenenteils muß er jedoch erkennen, daß sein Bemühen vergeblich war und sagt seinen frühen Tod voraus: "And I'll go to bed at noon" (83)[2].

---

1. Z.B. K. Muir, "Madness in King Lear", S. 37; P.A. Gottschalk, "The Universe of madness in King Lear", S. 57f.
2. H. Nojima ("Exit the Fool", S. 98f) sieht den Narren an dieser Stelle in der Funktion des allegorischen Vice, der in der der Tradition des morality-play das dramatische Geschehen stets vor der endgültigen Bekehrung von Mankind verläßt. R.F. Fleiss-

b.w.

84-99 Das Gespräch zwischen Gloucester und Kent

Die düstere Ankündigung von Tod und Todesgefahr wird aufgegriffen, als Gloucester zurückkehrt und von der geplanten Ermordung Lears berichtet. Zugleich offenbart er seinen Plan zur Rettung des Königs, die sich in Hinblick auf die spätere Heilung durch Cordelia bereits abzeichnet, da Lear eingeschlafen ist. Beide Aspekte, das drohende Unheil wie die huldvolle Erlösung, schlagen sich auch sprachlich nieder. In Gloucesters Bericht wechseln unheilvolle und verheißungsvolle Passagen ab, so wie sich auch die Wortwahl in gegensätzlichen Vorstellungsbereichen bewegt.

100-113 Edgars Schlußmonolog

Edgar, der bereits während des Scheingerichts seine Bewegung zum Ausdruck gebracht hat, bekundet in seinen Schlußworten sein Mitgefühl mit dem Kummer Lears, der seine eigenen Sorgen verschwindend klein erscheinen läßt. Aufgrund des Leidens, das ähnlichen Ursachen entstammt, fühlt er sich dem König verbunden und gewinnt wie dieser - wenn auch in anderer Weise und auf anderen Wegen - tiefgreifende Einsichten in die Natur des menschlichen Daseins, das ohne Sorgen und Qual nicht denkbar ist, aber durch gemeinsames Erdulden erträglicher wird[1].

---

ner ("'The Rape of the Lock', I,16: A Parallel", S. 23) beurteilt die Abschiedsformel des Narren als "commonplace of the time".

1. J.C. McCullen("Edgar: The Wise Bedlam", S. 44) reduziert diese Überlegungen auf widersprüchliche Erscheinungsformen von opinion/knowledge, einen Problemkreis, der nicht nur für Edgar und die Figuren aus King Lear bedeutsam ist, sondern auch in der zeitgenössischen Philosophie diskutiert wurde.

III,7

Die vorangegangene Gerichtsszene wird in III,7 auf farcenhaft verzerrte Weise wiederholt. Während Lear vergeblich über seine herzlosen Töchter zu richten versuchte, verhängen hier die Bösen eine grausame Strafe über Gloucester, der ihrem frevelhaften Tun Einhalt gebieten wollte. Dabei geben sie sich nur unvollständig den Anschein der Rechtmäßigkeit: noch bevor der Angeklagte überhaupt anwesend ist oder sich gar zu den gegen ihn erhobenen Vorwürfen äußern kann, ist das Urteil über ihn gefällt bzw. der Vollzug der Strafe angekündigt. Cornwall selbst betont zwar, man müsse gemeinhin "the form of justice" (24) wahren, aber er schätzt seine Macht höher ein, die ihm ein selbstherrliches Vorgehen gestattet. Auch die Anhörung des Angeklagten wird nicht etwa zu seiner möglichen Entlastung durchgeführt, vielmehr soll sie das Ausmaß der zuvor konstatierten Schuld bestätigen. Dabei fällt auf, daß die drei Ankläger zwar dasselbe Ziel verfolgen, sich in der Art des Vorgehens aber durchaus uneinig sind. Jedem der drei ist daran gelegen, selbst die Zügel in der Hand zu behalten und das Verfahren entscheidend zu bestimmen. Sie versuchen, einander an grausamen Vorschlägen zu übertreffen; ihr Geltungsbedürfnis bringt sie dazu, den Partner zu unterbrechen, zu maßregeln, um selber als dominierend dazustehen.

In der Aufführungspraxis wird diesem Spannungsverhältnis, in dem die dramatischen Figuren stehen, weitgehend Rechnung getragen. So unterstreicht Regan in der Old Vic Production von Laurence Olivier in London zum einen zwar ihre Verachtung Gloucesters, wenn sie bei der Frage "Wherefore to Dover?" (52) vor ihm ausspuckt, zum anderen wendet sie sich damit aber auch gegen den Gatten, der dem Verfahren durch die Befragung den Anschein von

Objektivität und Gerechtigkeit geben will[1]. Ähnlich betont Glen Byam Shaw in seiner Produktion von 1959 in Stratford das Geltungsbedürfnis Regans, wenn sie Cornwalls Bitte um Hilfe bei der Verletzung durch den Diener ignoriert (98)[2].
Die Blendung Gloucesters hat ambivalenten Charakter: "...(it) is at once an act of vengeance by the tyrants, an expiatory suffering by Gloucester, and an ironic commentary upon human experience."[3] In den grausamen Vorgängen ist zugleich ein tröstliches Element enthalten, da der Leidensweg, den der Geblendete antritt, ihn einem sonst unerreichbaren Maß an Einsicht zuführt, so wie auch die Mitleidsbekundungen der Diener als eine letzte Garantie von Menschlichkeit zu Buche schlagen.
Gloucester wird zwar durch die entsetzliche Bestrafung in größte körperliche Pein gestürzt, doch gelangt er danach zu der - qualvollen - Erkenntnis, daß ihn sein Sohn Edgar letztlich nicht getäuscht hat. Dies ist zwar eine schmerzliche Erfahrung, da er ihn im Unglück weiß, doch erwacht zu diesem Zeitpunkt sein Verantwortungsbewußtsein, das sich zunächst in der Bitte an die Götter um Hilfe niederschlägt[4]. Der Verlust des Augenlichts macht ihm sein früheres Verhalten bewußt,das durch instinktives, unbewußt egoistisches Handeln bestimmt war. Diese Komponente schlägt sich in Regans pointierten Worten nieder:"..let him smell/

---

1. Vgl. C. Landstone, "Four Lears", S. 98.
2. Vgl. M.St.C. Byrne, "King Lear at Stratford-on-Avon", S. 198.
3. R.B. Heilman, "The Time's Plague: The Sight Pattern in King Lear", S. 84.
4. Dagegen hatte er sich bereits zuvor mutig für seinen Herrn eingesetzt und ihn den Übelwollenden gegenüber verteidigt. Aus diesem Grund scheint es auch ungerechtfertigt, die Blendung als eine gerechte Strafe für die fehlende Unterscheidungsfähigkeit zwischen Gut und Böse zu betrachten, wie es H. Schomerus (Heillose Welt, S. 18) tut.

His way to Dover" (93-94). Diese an Herzlosigkeit wohl kaum zu übertreffende Bemerkung ist nicht nur eine Bewußtmachung von Gloucesters früherem Verhalten, das dem eines Tieres ähnlicher war als dem eines Menschen[1], vielmehr bleibt auch durch das für Gloucester maßgebende Schlüsselwort "Dover" das ursprüngliche Ziel, die Rettung Lears, bestehen, das er trotz oder gerade wegen seines Opfers weiterhin verfolgt.
Neben dem brutalen Verhalten der Ankläger fällt die redliche Einstellung der Diener auf. Der First Servant, der durch sein beherztes Einschreiten den Tod Cornwalls bewirkt[2], darf damit als Verteidiger Gloucesters gelten. Eine ähnliche, wenngleich mildere Art der Teilnahme bekundet der Third Servant, der um eine Linderung der Wunden bemüht ist (1o6-1o7)[3].Die Gefolgsleute dürfen zwar trotz ihrer Mitleidsbekundungen nicht als eigenständige Individuen betrachtet werden, repräsentieren aber das Prinzip einer allgemeinen Menschlichkeit, wie sie auch von Lear erreicht wird[4]. Diese einzig durch Untergebene erwiesene Hilfe bedeutet aber zugleich eine schmerzliche Erniedrigung, eine Demütigung, die Peter Brook in seiner Produktion aus dem Jahre 1962 treffend zum Ausdruck bringt: er läßt den geblendeten Gloucester bei schonungslos greller Beleuchtung mit einem der Diener kollidieren[5].

---

1. Vgl. dazu E. Sitwell, "King Lear", S. 61; auch L. Thompson, "Shakespeare's King Lear".
2. Zur Bedeutung dieser Intervention für den weiteren Verlauf der Handlung vgl. A. Price, "The Blinding of Gloucester", S. 313f.
3. Eine zeitgenössische medizinische Erklärung bietet D.M. Bergeron, "King Lear and John Hall's Casebook", S. 2o6.
4. Vgl. dazu R.C. Sharma, An Approach to 'King Lear', S. 92.
5. Vgl. C. Marowitz, "Lear Log: Rehearsal Notes on Peter Brook's Production of King Lear", S. 142.

Dadurch, daß sich die Blendung Gloucesters direkt an Lears mock-trial anschließt und somit zwei Gerichtsverfahren direkt aufeinander folgen, werden beide Hauptfiguren in engen Zusammenhang gebracht. Zugleich werden durch die unterschiedliche Darstellung des Verhaltens wesentliche Gegensätze in ihren Charakteren sichtbar. Lear, der sein Leid schon früh erkennt und das Unrecht als solches einstuft, entwickelt allmählich eine geistige Aktivität, die in dem Scheingericht gipfelt und schließlich seine Heilung ermöglicht. Dagegen ist Gloucester bis zu seiner Blendung weitgehend passiv und von der Rechtmäßigkeit all seines Tuns überzeugt. Erst als Opfer wird er dem Zwang der Selbsterkundung unterworfen, dem er dann freilich in seiner Weise zu genügen vermag.

IV,1

Der gesamte vierte Akt von King Lear steht im Zeichen einer möglichen oder gar wahrscheinlichen Lösung der Konflikte, insbesondere hinsichtlich der Haupthandlung. Im sub-plot bahnt sich nur auf indirektem Wege eine Errettung an; die Szenen, die Gloucester gewidmet sind, zeigen den Geblendeten in größter Not und Verzweiflung, aus der er nur durch Edgars Beistand zu innerem Frieden zurückgeführt werden kann.
Bereits in der ersten Szene des vierten Akts beginnt diese Unterstützung, die in der Bewahrung vor dem Selbstmord in IV,6 gipfelt und ihr Ziel in V,2 mit Gloucesters bereitwilligem Akzeptieren seines Schicksals erreicht.
Edgars Eingangsmonolog (1-9) knüpft direkt an seine Schlußverse in III,6 an. Sein Empfinden wird noch bestimmt von der Bewegung über das Scheingericht. Der Leidensweg Lears läßt ihn die eigenen Sorgen als verschwindend klein erachten, läßt ihm das eigene Schicksal, das ihm ein gleichbleibend hartes und armseliges Dasein beschert, noch immer erträglich erscheinen gegenüber dem unerwarteten Sturz des Königs.
Entsprechend sind seine Worte gekennzeichnet durch Gegensatzpaare, die Gutes und Schlechtes nebeneinanderstellen, sodaß sie eine Einheit bilden. Sie lassen sich insgesamt reduzieren auf die Gegenüberstellung von "best/worst", die von Edgar jedoch näher spezifiziert wird. Dabei erwähnt er Bereiche, die seinen eigenen Erfahrungen nahestehen: er selbst ist "the lowest and most dejected thing of Fortune" (3) und hat "the lamentable change" (5) erfahren; als versöhnliches Zeichen erachtet er dagegen die ihm verbliebene Hoffnung, das Freisein von Angst und die Fähigkeit, sich über das Wechselspiel, das mit den Menschen getrieben wird, lustig zu machen[1]. Die Subjektivität seiner Aussagen schlägt

---

1. Bei "laughter" wird man jedoch nicht an das befreiende Lachen

b.w.

sich in einer weiteren Wendung nieder: "Thou unsubstantial air that I embrace: / The wretch that thou hast blown..." (7-8). Hier stehen aktives Handeln und passives Erdulden nebeneinander; und auch das Umfangen der gegenstandslosen Luft ist in sich widersinnig. Dieses subjektive und durch die äußeren Umstände beeinflußbare Empfinden wird auch inhaltlich spürbar. In Hinblick auf Lears Leidensweg bedient sich Edgar zahlreicher Superlative, die das Höchstmaß des Erträglichen ausdrücken sollen[1].
Als er jedoch den geblendeten Vater erblickt, der ihm naturgemäß näher steht als der König, vollzieht er noch eine weitere Steigerung: "...the worst is not / So long as we can say 'This is the worst'" (27-38). An dieser Stelle wird ein Grundzug der Tragödie spürbar: keiner der Handlungsfiguren ist es vergönnt, eine allgemeingültige Behauptung über Gutes oder Schlechtes aufzustellen, die sodann durch den Gang der Ereignisse bestätigt würde. Stets bricht etwas über sie herein, das noch größeres Unheil bringt, oder durch das ein hoffnungsvolles Stadium sein plötzliches Ende findet[2].
Die bitteren Worte Gloucesters und seine Verzweiflung sind dazu angetan, Edgars Mitgefühl noch zu verstärken, das sich zunächst nur in abseits gesprochenen Bemerkungen äußert, schließlich aber in Beistand und Unterstützung umschlägt.
Gloucesters Verzweiflung nimmt ihren Ausgang von seinen schrecklichen perönlichen Erlebnissen, schlägt sich aber dann in Worten nieder, die eine Negierung des gesamten Daseins beinhalten.

---

denken dürfen, vielmehr handelt es sich hier um eine Art trotzigen Aufbegehrens gegen die Unbilden des Lebens.

1. H.A. Hargreaves ("Visual Contradiction in King Lear", S. 493f) sieht in Edgars Eingangsmonolog Hoffnung und Zuversicht ausgedrückt, die erst durch Gloucesters Auftritt zerstört werden.
2. Vgl. dazu auch M. Goldman, "The Worst of King Lear", S. 1oo.

Gleichwohl werden auch versöhnliche Elemente spürbar, vor allem löst sein Gram die Hinwendung zu dem mittellosen und armseligen Mitmenschen aus. Beide Aspekte sind in seinen Worten zu einer Einheit verbunden.
Seine ersten Worte zu dem Old Man drücken bereits diese Ambivalenz aus: Gloucester möchte alleine sein, da ihn der langjährige Pächter nicht zu trösten vermag, für diesen die Begleitung des Geächteten jedoch zum Schaden gereichen kann (15-17). Das bittere Schicksal des Vaters, der den redlichen Sohn verstoßen hat, gipfelt in seiner Blendung; diese Strafe führt jedoch zur Erkenntnis seiner Schuld, läßt ihn aber auch die körperliche Unversehrtheit mitunter als ein Resultat von moralischem Fehlverhalten und umgekehrt das Leiden als Mittel zur Einsicht begrüßen (19-21)[1]. Aus dem erfahrenen Leid entwickelt sich Gloucesters Anteilnahme an Poor Tom, dessen bedauernswertes Leben ihn von der Armseligkeit des menschlichen Daseins überzeugt (33). Die Rückbesinnung auf den eigenen Sohn veranlaßt ihn dagegen zu Zweifeln an einem gerechten Weltgefüge: "As flies to wanton boys are we to th' gods; / They kill us for their sport" (36-37). Diese Aussage, hervorgerufen durch den eigenen Schmerz, muß als derjenige Punkt gelten, an dem sich Gloucester am weitesten von der Welt abgekehrt hat[2]; sein Selbstmordversuch ist dann

---

1. Das von Gloucester verwendete "means" hat in diesem Zusammenhang zwei Bedeutungen: im allgemeinen wird es verstanden als "resources,...prosperity" (The New Arden Edition, S. 139). Daneben ist auch das Gegenteil denkbar: erst 'meanness', ein Leben in Elend, bringt den Menschen weiter. W. Elton ("'Our Means Secure Us'") schlägt eine theologische Deutung dieser Wendung im Sinne von 'guten Taten' vor.
2. S.C. Sen ("Some Notes on Shakespeare", S. 14) hält diese maßlose Verzweiflung Gloucesters für ungerechtfertigt, da die Situation des Geblendeten aufgrund der Mitleidsbekundungen der Diener und der Hilfswilligen auch positive Züge aufweise.

lediglich als logische Konsequenz anzusehen. Theoretische Überlegungen dieser Art sind seinem Wesen an sich fremd, und es ist gerade diese Ausnahme, die seinen Worten Gewicht verleiht[1]. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, daß auch diese gewandelte Einstellung nur durch das persönliche Leben, das'sensual life', bewirkt werden konnte. Dabei ist nicht nur die Erinnerung an Edgar entscheidend, vielmehr bekennt er sich auch zu seinem Ehebruch, der in der Wendung "for their sport" anklingt[2]. Die Parallelstelle der Eingangsszene macht deutlich,daß er zwar inzwischen seine Schuld erkannt hat, damit aber zugleich auch seine bisherige Lebenseinstellung aufgeben mußte. Sein Aberglaube, der in Naturereignissen Zeichen göttlichen Zornes gesehen hat, wandelt sich zur Überzeugung von der Gleichgültigkeit, ja der Bösartigkeit des Universums[3].
Kurz nach seinen verzweifelten Worten wendet er sich wieder Poor Tom zu, dem er sich verbunden fühlt, und den er sich als Begleiter wünscht. Seine Sorge für ihn äußert sich vor allem darin, daß er ihm wärmende Kleidung verschaffen will[4]. Als barmherzige

---

1. Dieser tragische Eindruck von tiefer Verzweiflung wird indessen für S. Hole ("The Background of Divine Action in King Lear", S. 25) dadurch gemindert, daß Edgar in Wirklichkeit lebt und Gloucester ein Opfer seiner eigenen Kurzsichtigkeit wird.
2. Vgl. I,1,21-22.
3. Dieser Gedanke ist eine Neuerung Shakespeares; er findet sich zwar bereits bei Platon, taucht dann aber erst wieder als Topos der Romantik und später im absurden Theater auf; vgl. K.S. Guthke, "Die metaphysische Farce im Theater der Gegenwart", S. 52. E. Ferlita (The Theatre of Pilgrimage, S. 26ff) vergleicht den Ausruf Gloucesters mit Laers "Never" (V,3,3o8) und behauptet, daß beide Männer an der menschlichen Unfähigkeit verzweifeln, die Stille vor den letzten Fragen zu durchbrechen.
4. Das Kleiden der Armen galt seit jeher als die Gnadentat schlechthin, vgl. L.R. Ross, "Art and Study in Early English

b.w.

Tat muß man auch das Überreichen der Börse ansehen (64), obwohl sich darin zugleich auch ein erster Schritt zu Gloucesters Abschied von der Welt bekundet. Die ersten Anzeichen zu diesem Vorhaben muten indessen seltsam versöhnlich an: hier stellt sich Gloucester nicht mehr als der am Schicksal Verzeifelte dar, vielmehr ist er in Einklang mit dem Walten des Himmels, sieht seinen Schmerz als gerechte Strafe an und betrachtet seinen Selbstmord als Opfertod, der getanes Unrecht sühnen soll.
Die Frage liegt nahe, warum sich Edgar zu diesem Zeitpunkt seinem Vater noch nicht zu erkennen gibt, sondern ihm weiterhin in der Verkleidung des Poor Tom beisteht. A.T. Hazen[1] führt verschiedene dramaturgische und inhaltliche Gründe für diese Verzögerung auf, von denen besonders der letzte Beachtung finden sollte: das Enthüllen der Identität ist gleichbedeutend mit dem Verzeihen des zugefügten Unrechts, und jede Art von Vergebung braucht "the healing power of time - time and perhaps divine grace too", ein Gedanke, der in Shakespeares Romanzen seine Vollendung findet.
Diese lange Zeitspanne deutet Edgar an, wenn er den weiten und beschwerlichen Weg nach Dover beschreibt (56). Daneben sollte man einen weiteren Grund für Edgars zunächst unverständliches Verhalten veranschlagen: es ist eine schmerzliche Erfahrung dieser Tragödie, daß mit Ausnahme von Cordelia alle Figuren den richtigen Augenblick verpassen, an dem sie handeln müßten, und zu spät diese Unterlassung begreifen[2]. In diesem Sinne wird auch Edgar bei aller Güte und Hilfsbereitschaft zu einem Menschen, der mit Schwächen behaftet ist und der gebrechlichen Natur des Menschen Tribut zu zollen hat.

Drama", S. 43f.

1. "Shakespeare's King Lear IV,1".
2. Vgl. H. Oppel, Die Vorgeschichte zu 'King Lear', S. 63f.

IV,2

Diese Szene wird entscheidend durch Albany geprägt. Sein Bemühen, zu retten, was zu retten ist, das zu der Auseinandersetzung mit Goneril führt, steht im Zentrum des Geschehens. Bereits vor seinem eigentlichen Auftritt sind seine Ansichten zugegen, die sich zu diesem Zeitpunkt in der konträren Haltung anderer Figuren widerspiegeln. Goneril spricht von ihrem "mild husband" (1) und beklagt die Ehe mit ihm (28), während Oswald von der seltsamen Sinneswandlung des Herzogs berichtet.

1-28 Das Eingangsgespräch zwischen Goneril, Edmund und Oswald

Das einleitende Gespräch vermittelt wichtige neue Informationen und setzt damit entscheidende Akzente für den weiteren Handlungsverlauf. Dabei legen alle drei Figuren ein für sie charakteristisches Verhalten an den Tag.
Oswald berichtet nicht nur beflissen von seiner Begegnung mit Albany, sondern biedert sich zugleich auch als zuverlässiger Diener an, indem er seine Verwunderung über dessen Verhalten bekundet. Seine Worte sind bewußt antithetisch aufgebaut: die schlechte Nachricht vom gelandeten französischen Heer wird von Albany begrüßt, die gute von Gonerils Ankunft dagegen bedauert. Die konkrete Information von "Gloucester's treachery" (6) und Edmunds "loyal service" (7) bewirkt eine allgemein gehaltene Entgegnung. Diese Generalisierung greift Oswald in den beiden mit "what" eingeleiteten Schlußversen auf, die auch wieder auf Gegensatzpaaren basieren. Dabei läßt er wohl seine Worte bewußt mit "offensive" (11) enden, um die Meinung seiner Gesprächspartner zu beeinflussen.
Gonerils Situation hat sich aufgrund ihrer Beziehung zu Edmund verändert. Von rationaler, stets das eigene Ziel verfolgender Ar-

tung weiß sie aber diese Gefühle von den augenblicklichen Notwendigkeiten zu trennen. Erst als sie die nötigen Anordnungen getroffen hat, wendet sie sich dem Liebhaber zu. Aus dem anzüglichen Abschiedsdialog wird ersichtlich, daß ihre Beziehung zu Edmund sexueller Art ist[1].
Während offenkundig ist, daß Goneril viel an Edmund liegt, bleibt dessen Einstellung in dieser Szene unklar. Er begnügt sich mit der formelhaften Bestätigung:"Yours in the ranks of death." (25) Und so wird es am Ende auch kommen. Sicher ist nur, daß ihm die Zuneigung beider Schwestern schmeichelt (V,3,24o-242). Vorerst paßt er sich ganz den Vorstellungen Gonerils an: während Oswald von Albany spricht, tritt er völlig in den Hintergrund, und auch beim Abschied bekundet er ein nahezu devotes Verhalten.

29-68 Die Auseinandersetzung zwischen Goneril und Albany

Nachdem Albany bereits in I,4 erste Einwände gegen Gonerils Verhalten dem Vater gegenüber bekundet hat und es offensichtlich zu einer Meinungsverschiedenheit zwischen ihm und seinem Schwager gekommen ist, wendet er sich jetzt offen und entschieden gegen das frevelhafte Tun seiner Frau. Gleichwohl ist zu berücksichtigen, daß bei aller Empörung seinen Worten die Schärfe fehlt, die denen von Lears Feinden geläufig ist. Da Albany die schrecklichen Szenen nicht miterlebt hat, sondern sie nur in seiner Vorstellung existieren, bedient er sich beinahe poetischer Allusionen und Vergleiche, die zwar Gonerils Handeln anprangern, zugleich aber auch wichtige Rückschlüsse auf seinen Charakter gestatten. Sein Mitgefühl mit Lear und Gloucester schlägt sich in Versen nieder, die kein schrilles Wort enthalten, sondern die Vorzüge der beiden

---

1. Vgl. The New Arden Edition, S. 144f; dazu auch H.L. Klevar, "King Lear: The Unnatural Nuptial Breach", S. 118f.

Männer hervorheben. Selbst in seiner Verachtung für Goneril behält er die Sprechweise bei, die durch imaginative und anschauliche Vergleiche gekennzeichnet ist. Seine Empörung schlägt sich weitgehend in Ausrufen und rhetorischen Fragen nieder. Damit erweist er sich als ein Mensch, der in jeder Situation um Mäßigung und Besonnenheit bemüht ist. Während Goneril dieses Verhalten als Feigheit und Schwäche einstuft, wird hier schon verständlich, daß Albany gerade durch seine Umsicht dazu ausersehen ist, am Schluß der Tragödie eine Neuordnung in die Wege zu leiten[1].
Goneril, die spätestens zu diesem Zeitpunkt in Albany nicht mehr den Verbündeten, sondern den erklärten Gegener sehen muß, scheint durch diese Erfahrung etwas die Fassung zu verlieren. In ihrer Entgegnung (5o-59) bedient sie sich zum großen Teil unsachlicher Beschimpfungen, die solche Eigenschaften des Gatten betreffen, die ihrem eigenen Wesen konträr sind. Sein Mitgefühl mit den Leidenden erscheint ihr als Feigheit und Zaudern, die Angriffe auf ihre eigene Person weisen ihn als "moral fool" aus. Dennoch versucht sie, Albany wieder auf ihre Seite zu bringen und ihn ihren Zielen und Absichten gewogen zu machen. Der Hinweis auf "honor" erweist sich zwar als wirkungslos bei einem Mann, der für die pure Menschlichkeit eintritt, ihr Appell an seinen Patriotismus erreicht dagegen, daß Albany, wenn auch widerstrebend, zum Kampf gegen das französische Heer und damit gegen Lear bereit ist. Man wird indessen kaum P. Mortenson[2] zustimmen können, der ein übergroßes Interesse Albanys an den Staatsgeschäften registriert, hinter dem menschliche Probleme zurücktreten. Vielmehr zieht der Herzog nur zaudernd in den Krieg, und selbst auf dem Schlachtfeld bekundet

---

1. Unter Hinweis auf die Thronbesteigung von James I symbolisiert W. Stevenson ("Albany As Archetype in King Lear", S. 28o) Albany übertrieben als "the soul of the British people and...the soul of humanity".
2. "The Role of Albany", S. 22o.

er noch sein Bedauern über den König.

69-97 Albanys Reaktion auf den Botenbericht

Die letzte Passage der Szene weist auf den ersten Teil zurück: während Oswald zu Beginn eine Art Botenbericht gab und dabei Albanys seltsames Verhalten betonte, erfährt hier der Herzog vom Tod seines Schwagers, Gloucesters Blendung und Edmunds Verrat. In beiden Fällen ist seine Reaktion für Lears Gegenspieler unverständlich und weist ihn als einen Menschen aus, der getanes Unrecht durch persönlichen Einsatz sühnen will und dabei auf den Beistand der Götter vertraut.
Zentral in diesem Abschnitt ist sein Mitgefühl mit dem Geblendeten, während er Cornwalls Tod nicht bedauern kann, sondern ihn vielmehr als gerechte Strafe des Himmels erachtet (78-8o). Bereits während seiner Auseinandersetzung mit Goneril hat Albany darauf verwiesen, daß der Mensch ohne göttlichen Beistand nicht bestehen kann (46-5o)[1]. Doch spätestens in Zusammenhang mit Cornwalls Tod muß Albany erkennen, daß ein Unrecht zwar gesühnt werden kann, daß aber nie ein Zustand der vollendeten Gerechtigkeit erreicht werden wird. Seine Genugtuung über den Tod des Schwagers wird sogleich gedämpft durch die Nachricht von Gloucesters Blendung. Damit wird King Lear zu einer Tragödie, in der Gerechtigkeit, soweit sie überhaupt - und dann stets unerwartet und unvollkommen - zur Erscheinung gelangt, durch die Götter im wesentlichen als Strafe, nicht aber als Gnadenakt den Menschen zugeteilt wird[2].

---

1. Einen Vergleich dieser Verse mit einer Parallelstelle aus Everyman nimmt K.W. Salter vor ("Lear and the Morality Tradition")
2. Vgl. dazu M. Savvas, "King Lear As a Play of Divine Justice", S. 56o; H. Oppel, Die Gerichtsszene in 'King Lear', S. 29f.

Damit werden die zuversichtlichen Gebete der Gläubigen nutzlos und erscheinen sogar in einem ironisch verzerrten Licht[1].

---

1. Vgl. dazu u.a. J.D. Rosenberg, "King Lear and His Comforters", S. 14o.

IV,3

Die dritte Szene des vierten Aktes dient im wesentlichen dazu, den Zuschauer über die Gemütsverfassung von Cordelia und Lear zu unterrichten. Zu diesem Zweck wird Kent ein Gentleman beigestellt, der über die Vorgänge in Frankreich Bescheid weiß. Während im ersten Teil der Szene Kent seinen Gesprächspartner über die Ereignisse am französischen Hof und über das Verhalten von Lears jüngster Tochter befragt, wendet sich die Unterhaltung mit der Frage "Was this before the King return'd? (37) dem entmachteten König und seinem Seelenzustand zu. Die relativ ausführliche Schilderung der inneren Verfassung von Váter und Tochter soll nicht nur Cordelias lange Abwesenheit vom szenischen Geschehen überbrücken und Lears gewandeltes Selbstverständnis beleuchten, vielmehr dient diese Szene ebenso wie die darauffolgende der Vorbereitung der großen und bewegten Wiedervereinigung in IV,7.
Cordelia, die seit der Reichsteilung nicht mehr auf der Bühne erschienen ist und nur verschiedentlich erwähnt wurde, bekundet in dem Bericht des Gentleman ein völlig verändertes Verhalten als in I,1, wo sie in einer Art trotziger Verstocktheit gefangen war. Beim Lesen der Briefe, die sie über Lears Leiden informieren, ist sie zutiefst bewegt und über die Grausamkeit der Schwestern entsetzt. Dennoch bleiben wesentliche Merkmale, die ihr Verhalten in der division-scene kennzeichnen, auch hier bestehen. Sie fühlt sich nach wie vor dem Vater in Liebe verbunden. Diese Zuneigung scheint sich sogar durch den Lauf der Ereignisse noch vertieft zu haben, sodaß ihre Gefühle stärker zum Ausdruck kommen. Dabei ist allerdings zu beachten, daß sie weiterhin unfähig ist, ihre Empfindungen in Worte zu kleiden. Ihre einzigen verbalen Äußerungen sind kürzeste, zumeist substantivische Ausrufe (27-29). Dennoch gibt der Gentleman einen langen Bericht von Cordelias Bewegung. Obwohl er nur wenige konkrete Bezeichnungen beinhaltet,

ist er sehr anschaulich. Mit gutem Grund wird deshalb auf den auffälligen Gegensatz zwischen Cordelias Gebaren und der "lyric opulence"[1] der Berichterstattung verwiesen. Gleichwohl fällt es auch dem Gentleman schwer, eine adäquate Beschreibung zu geben: auffallend sind einleitende Wendungen, die den äußeren Schein bezeichnen und durchaus kein sicheres Zeugnis geben[2]. Indessen scheint es kaum gerechtfertigt zu sein, von Cordelias "near dumbness"[3] zu sprechen. Das Verhalten von Lears jüngster Tochter zeigt vielmehr deutlich ihre starke Gefühlsbewegung, die sie allerdings durch bewußte Beherrschung zu meistern sucht (13-15). Es ist nicht zuletzt dieses Ringen um Fassung,das sie zu einem außergewöhnlichen Menschen macht. Die mühsam verborgene Verzweiflung, die sich vorsätzlich auferlegte Geduld geben Anlaß, sie mit Chaucers Griselda zu vergleichen[4].

Auch die Wortwahl des Gentleman macht deutlich, daß Cordelia in verklärendem Licht erscheint und bereits hier ihre Erlöserfunktion vorbereitet wird. Kummer und Gram, die an sich Mitleid erwekken, werden als verheißungsvoll, ja glückbringend dargestellt. In dem Bericht bleibt nie eine negative Gefühlsäußerung für sich stehen, stets wird sie durch versöhnliche Gesten aufgehoben und damit zum Guten gewendet. Dies wird besonders deutlich in der transformierten Augenmetapher, wobei Tränen und Augen nicht nur als solchen "a sacramental function"[5] zukommt, sondern ihre Erlöserfunktion auch durch die Verbindung zu "those happy smilets" (19) angesprochen wird, durch den Bezug zum Mund, der später die verzeihenden Worte "no cause" (IV,7,75) sagen wird. Die Hinweise auf Cordelias Sinnesorgane bezeichnen somit nicht eigentlich die

---

1. E.W. Leider, "Plainness of Style in King Lear", S. 53.
2. Vgl. dazu L. Briesman, "A Better Way: King Lear IV,3,2o", S.2o5.
3. E.W. Leider, "Plainness of Style in King Lear", S. 53.
4. Vgl. J.F. Danby, "King Lear and Christian Patience", S. 314.
5. R. Berman, "Sense and Substance in King Lear", S. 1o1.

Sinne selber, sondern sind Ausdruck ihrer beherrschenden Empfindungslage von love und pity[1].
Während in Cordelias Gefühlsregungen der versöhnliche Aspekt vorherrscht, sind bei Lear Leid und Pein dominierend. Er wird als "poor distressed" (38) bezeichnet, der "his own unkindness" (42) erkannt hat, die ihn "foreign casualities" (44) bewirken ließ. Dennoch ist er jetzt nicht mehr verzweifelt oder mad, sondern empfindet "souvereign shame" (42), die auch als "burning" (46) bezeichnet wird. Es sind gerade diese Beiworte, die auch in Lear die Wende zum Guten ahnen lassen. Das Verbrennen bedeutet nicht nur Zerstörung, sondern hat auch, besonders im übertragenen Sinn, einen Prozeß der Reinigung und Läuterung. Und "souvereign" bezeichnet vor allem in der Verbindung mit "shame" das gewandelte Verständnis Lears, seine erneuerte Auffassung von Herrschertum und Menschsein[2].
Cordelias starker Wunsch, zu helfen und zu heilen, tritt in der sich anschließenden Szene ganz in den Vordergrund, sodaß die versöhnliche Komponente im Gesamtgeschehen zunächst Vorrang hat.

---

1. In diesem Zusammenhang sind auch unterschiedliche Lesarten einzelner Editionen von Belang. R.G. Brown ("King Lear IV,3,29-32", S. 619) untersucht dies am Beispiel von "clamor moistened" (31).
2. A. Isenberg ("Cordelia Absent", S. 185ff) sieht in dieser Beziehung von tiefem Leid und großer Freude einen von drei Gründen dafür, daß Cordelia trotz ihrer langen Abwesenheit vom szenischen Geschehen im Bewußtsein der agierenden Figuren anwesend ist.

IV,4

Die von Cordelia ausgehende Versöhnung wird in dieser Szene durch zwei weitere Aspekte verstärkt: der Arzt sichert seine Hilfe bei der Heilung des Königs zu, und der Ausgang der militärischen Auseinandersetzung wird in einem günstigen Licht gesehen.
Cordelias bereits zuvor bekundeter Beistand wird noch intensiviert durch das Gebaren des verzweifelten Vaters. Die wilden Blumen und Pflanzen, mit denen er sich schmückt, müssen allgemein als Ausdruck seines Wahns gewertet werden[1]. Diese Sinnenverwirrung wird von Cordelia durchaus in ihrer tiefen Bedeutung erfaßt, sodaß man P.A. Gottschalk[2] nur in begrenztem Maße zustimmen darf, wenn er Lears Wahn "purely in terms of its external manifestations" beschrieben sieht. Denn es ist gerade dieser Zwiespalt von innerer Verzagtheit und äußerem turbulenten Verhalten, der Lears Gemütsverfassung so erschütternd macht. Cordelia spricht dies an mit der Wendung "Crown'd with..." (3). Damit verweist sie nicht nur auf die Kostümierung des Vaters, sondern spricht auch sein Selbstverständnis als Mensch und besonders als König an, wie es sich auch in seiner Kopfbedeckung manifestiert. Während er in der division-scene die Königskrone als Zeichen seiner Macht trägt und ein "coronet" dem Vizekönig zu übergeben wünscht, ist er im 3. Akt "bare-headed" (III,2,6o). Kurz vor der Wiedervereinigung mit Cordelia trägt er eine Krone aus Blumen und Gräsern. Sie symbolisiert nicht nur die reinigende Kraft der biblischen Dornenkrone[3], sondern läßt auch an Lears Verbundenheit mit dem "unac-

---

1. Vgl. zur Erläuterung der einzelnen Begriffe u.a. D.G. Byrd, "Weed Imagery in King Lear". T.J. King ("'Darnel' in King Lear") erweist die narkotisierende Wirkung einer bestimmten Pflanze anhand von überlieferten und zeitgenössischen Texten
2. "The Universe of Madness in King Lear", S. 63.
3. Vgl. auch R.B. Heilman, "Poor Naked Wretches and Proud Array", S. 11.

commodated man" denken, an seinen Verzicht auf alle Anzeichen des Wohlstandes.
Lears Bemühen um Wiedergutmachung, die Scham angesichts seines Fehlverhaltens weisen ihn als einen Menschen aus, dessen Schuldempfinden einer inneren Haltung entspringt[1]. Die Worte des Arztes bezeugen dies: er empfiehlt als einziges Heilmittel "repose" (12)[2]. In der empfohlenen Ruhe ist jedoch nicht nur die körperliche und geistige Entspannung zu sehen, vielmehr beinhaltet der Schlaf bei Shakespeare zugleich auch immer etwas Segensreiches, Geheiligtes, eine von der Natur uns vorgezeichnete Zuflucht.
Die beiden Inhalte spricht Cordelia an, wenn sie "All bless'd secrets / All you unpublish'd virtues of the earth" (15-16) anruft. Der Aspekt des Übernatürlichen wird zudem bei Lears Erscheinen in IV,7 deutlich, als die Musik ertönt, die besonders in den Romanzen, aber auch in King Lear, auf übernatürlichen Einfluß hinweist.
Mit dem Verweis auf die bevorstehende militärische Begegnung wird die Erlösung vor einen realen Hintergrund gerückt. Cordelias Zuversicht begründet sich nicht nur auf die getroffenen Vorbereitungen des französischen Heeres (22-23), sondern wird insbesondere durch die wohlmeinenden Beweggründe getragen: nicht etwa "ambition" (27), sondern "love, dear love" und die Rechte des Vaters (28) machen den Kampf notwendig und scheinen einen guten Ausgang zu versprechen.

---

1. K. Muir, "Madness in King Lear", S. 37f.
2. Dagegen muß Lady Macbeth, die von ihrem Verbrechen verfolgt wird, irdischer Beistand versagt bleiben: "More needs she the divine than the physician" (V,1,69). Eine ganz andere Funktion kommt Cerimon aus Pericles zu. Hier geht es um die Wiederbelebung Thaisas,die ohne menschliche Schuld gestorben war. Entsprechend umfaßt das Wirken des Arztes den psychischen wie den physischen Bereich und wird stets überlagert vom Walten übernatürlicher Kräfte.

IV,5

Diese Szene zeigt Regan im Gespräch mit Oswald. Dabei geht es zunächst um die bevorstehende militärische Aktion und schließlich um die Beziehung der Schwestern zu Edmund sowie das Verhalten des Dieners, der sich als scheinbar loyal servant ausweist. Auf allen drei Ebenen werden Konflikte spürbar, die darauf hindeuten, daß die Gegner Lears weder in Einklang miteinander leben noch ihres Erfolges sehr sicher sind.
Die wenigen Verse, die sich mit dem Gefecht befassen, stehen in deutlichem Gegensatz zu Cordelias diesbezüglichen Worten. Während sich diese zuversichtlich zeigte,beginnt Regans erste Frage mit einem einschränkenden "But" (1). Auch Oswalds Antwort auf die Frage nach Albanys Anwesenheit wirkt wenig hoffnungsvoll:"..with much ado: / Your sister is the better soldier" (2-3). Darin manifestiert sich nicht nur die mangelnde Kampfbereitschaft des Schwagers, sondern auch der rücksichtslose Einsatz der Schwester, die ihre Dominanz auch auf persönlicher Ebene zu behaupten gewillt ist.
Die anschließende Unterredung über den Brief an Edmund zeigt, daß Goneril ihr Verhältnis kaum mehr zu verbergen sucht, dagegen Regan alles daran setzt, Edmund für sich allein zu gewinnen. Um den Brief entsiegeln zu können, führt sie verschiedene Argumente ins Feld, die jedoch Oswald nicht von seinem Gehorsam der Herrin gegenüber abbringen können. Ihr Hinweis auf die Gefahren, die dem Boten unterwegs drohen,bleibt ebenso erfolglos wie ihr Versuch, zunächst die Wissende zu spielen und sich schließlich durch eigene Geständnisse Oswald zum Vertrauten zu machen. Die Eifersucht der Schwestern, ihr Ringen um die alleinige Gunst Edmunds, werden hier noch über den Mittelsmann zum Ausdruck gebracht. Doch das ist zugleich der Anfang von dem offenen Streit zwischen Goneril und Regan, der letztlich die politischen Interessen in den Hintergrund

treten läßt und den Untergang von Lears Gegenspielern bewirkt.

Oswald erfüllt in dieser Szene weiterhin seine Funktion als Diener, der seine Aufträge ohne Rücksicht auf deren moralische Berechtigung erfüllt. Seine Weigerung, das Geheimnis des Briefes zu enthüllen, kann zwar als eine gewisse Loyalität der Herrin gegenüber gewertet werden, doch seine Bereitschaft, Gloucester zu töten, zeigt, daß er bei der Befolgung von Weisungen seinen eigenen Gewinn und Vorteil im Auge hat.

IV,6

Zu Aufbau und Funktion der Szene

Die lange und bewegte sechste Szene des vierten Aktes ist ganz auf Gegensätzen aufgebaut. Der Zuschauer erlebt Personen in extremen Seelenlagen und Bewußtseinszuständen, die sich in kurzer Zeit durch den Einfluß anderer ändern. So ist der erste Teil der Szene (1-8o) Gloucester gewidmet, der zunächst als Verzweiflungstat den Freitod sucht, von dem er auf für ihn wundersame Weise errettet wird und so eine neue Bewußtwerdung erfährt. Der zweite Teil der Szene (81-2oo) ist im wesentlichen Lear gewidmet, der anfangs als Sinnenverwirrter auftritt, schließlich aber durch den leidvollen Anblick Gloucesters seine tiefsten Erfahrungen als Mensch auszusprechen vermag, um zuletzt durch seine Untergebenen zu einem sicheren Platz gebracht zu werden. Der sich anschließende Bericht des Gentleman über das näherrückende Heer bestätigt und verstärkt Gloucesters Bereitschaft zu geduldigem Ausharren. Oswald, der im letzten Teil der Szene auftritt und sich erfreut über die Möglichkeit äußert, sich durch den Mord an Gloucester Verdienste zu erwerben, wird nicht nur in seinen Hoffnungen getäuscht, sondern kommt durch die beherzte Intervention Edgars selbst ums Leben. Dadurch zerschlagen sich zugleich die Hoffnungen von Goneril, da ihr Brief an Edmund nun nicht mehr weiterbefördert werden kann.

1-8o Gloucesters Selbstmordversuch

Die Darstellung von Mord und Selbstmord wird von Shakespeare wie in der gesamten zeitgenössischen Literatur oft zur sorgfältig vorbereiteten oder auch überraschend erfolgenden Lösung von Proble-

men im persönlichen wie im politischen Bereich eingesetzt[1]. Gloucesters vermeintlicher Sprung in die Tiefe nimmt jedoch eine Sonderstellung ein. Dabei steht nicht so sehr die Motivation im Vordergrund, denn die Ungeheuerlichkeiten, die er erfahren hat, lassen einen solchen Schritt verständlich erscheinen, vielmehr wird die Tat als solche entscheidend, die sich lediglich in der Vorstellung vollzieht und dem Geblendeten die Erfahrung des Todes beschert, nicht aber seine Endgültigkeit, da er auf scheinbar wundersame Weise errettet wird: "...in Gloucester's leap Shakespeare has dramatized in earthly terms the truth of death"[2]. Darin manifestiert sich eine Ambivalenz, die nicht nur den Selbstmord in einem besonderen Licht erscheinen läßt, sondern auch für den Geblendeten selber bedeutsam ist. Das äußere Geschehen setzt sich in Gedankenbewegungen um.

Gloucester erweist sich von seinem ersten Auftritt in der Tragödie an als ein Mensch, dessen ganzes Empfinden von der sinnlichen Wahrnehmung geprägt wird, und entsprechend vollzieht sich auch sein Leidensweg. Auf diese Weise erfährt er auch seinen Wunsch, aus dem Leben zu scheiden, als einen Abschied von allem, was man sehen und hören, schmecken und fühlen kann. Die Vorbereitungen zu dem Sprung werden durch Edgars Worte unterstützt, die ebenfalls konkrete Sinneswahrnehmungen einfangen. Er beschreibt genau die ländliche Umgebung, die steil abfallende Küste, die Fischer, die Vögel. Durch die pastorale Umgebung wird ein spürbarer Gegensatz zum Pompösen und Zeremoniellen der Eingangsszene erstellt[3].

---

1. Vgl. dazu allgemein B. Paulin, Du couteau à la plume: le suicide dans la littérature anglaise de la Renaissance.
2. G.W. Knight, "Gloucester's Leap", S. 28o.
3. Diese Gegenüberstellung betont Glen Byam Shaw (dazu M. Byrne, "King Lear at Stratford-on-Avon, 1959", S. 199)in seiner Inszenierung, wenn er während dieser und der sich anschließenden Szene einen Bauernwagen als einziges Requisit auf der Bühne beläßt,

b.w.

Neben der Beschreibung der teils realen, teils fiktiven Umgebung verweist Edgar aber auch auf die individuelle Wahrnehmung dieser Realität. Seine wiederholte Erwähnung der Sinneswahrnehmungen entspricht nicht nur den bisherigen Erfahrungen Gloucesters, sondern die deutliche Begrenztheit und Unzulänglichkeit unserer Sinneseindrücke kündigt eine Wende an, die das Physisch-Reale in Frage stellt und auf die eigene Bewußtwerdung hindeutet. Diese persönliche Erfahrung des vermeintlichen Endes bewirkt, daß Gloucester eine neue Einstellung zum Leben gewinnt[1]. Nach der scheinbar wundersamen Errettung ist er bereit, geduldig das ihm bestimmte Los zu tragen. Der Hinweis darauf, daß er jetzt schon stehen kann, darf daher im übertragenen Sinne als Bestätigung seiner Stellung innerhalb der Welt verstanden werden, die dieses standhafte Erdulden impliziert[2].

Auffallend ist, daß Edgar an dieser Stelle wieder die reale Umgebung beschreibt, die schwindelnde Tiefe des Abgrundes, in die Gloucester gestürzt ist, ohne Schaden zu nehmen. Diesen erstaunlichen Vorgang erklärt er mit dem Beistand übernatürlicher Mächte: "Thy life's a miracle" (55). Der Erkenntnisprozeß, in dem Gloucester den Glauben an die "clearest gods" (73), die schützend vor seinem Leben stehen, wiedererlangt, ist somit als eine Art geistiger Läuterung anzusehen. Dabei dürfen exorzistische Züge nicht übersehen werden. Während Gloucester angeblich durch den "fiend" zum Selbstmord getrieben wurde, findet er nach dessen Verschwin-

---

der den Thron aus I,1 ablöst.

1. Dazu H. Levin ("The Heights and Depths: A Scene from King Lear", S. 1oo): "Perhaps the ultimate meaning of Gloucester's fall is the symbolic gesture of expiation, re-enacting his original sin, as well as the fall of man and his progression toward self-knowdedge." Ähnlich interpretiert T. Hawkes (Shakespeare and the Reason, S. 187) den Sprung als "a leap from appearance to reality".
2. Vgl. auch H. Martey, "Shakespeare's King Lear IV,6,1-8o".

den zum Leben zurück. R.A. Peck[1] vergleicht diese Stelle mit dem 5. Kapitel des Markusevangeliums[2]. Auch R.A. Saner[3] hebt den "purgatorial aspect" hervor, den er unter Vergleich mit Dante nachweist.

Die Ambivalenz des Selbstmordversuches, die Widersprüchlichkeit von Wirklichkeit und Bewußtsein, wirkt sich auch auf die szenische Darstellung aus. Ein Dramaturg sieht sich vor das Problem gestellt, wie er die Bühne zu gestalten hat, um den vermeintlichen Sturz und die scheinbare Errettung glaubhaft zu machen, ohne den Eindruck des Komisch-Farcenhaften aufkommen zu lassen. In letzter Zeit ist man dazu übergegangen, Gloucester auf einer leichten Anhöhe niederknien zu lassen, von der er nach vorn in eine Mulde fällt[4]. Mit gutem Grund gibt H. Oppel[5] allerdings zu bedenken, "daß jeder Versuch, mit rein bühnischen Mitteln diesen Vorgang plausibel zu machen,zum Scheitern verurteilt ist". Daher gilt es, die von Shakespeare meisterhaft eingesetzte Wortregie zu beachten. Dabei handelt es sich zum einen um Edgars Vorspiegelung der steilen Klippe, des tiefen Abgrunds, des brausenden Meeres, zum anderen um Gloucesters Empfinden, sich auf ebenem Boden zu bewegen. Die Schilderungen des Sohnes sind von so suggestiver Kraft, daß nicht nur der Vater, sondern letztlich auch der Zu-

---

1. "Edgar's Pilgrimage", S. 229.
2. Daß es sich ausgerechnet um ein teuflisches Ungeheuer mit tausend Nasen handelt, darf als letzte Stufe von Gloucesters Läuterungsprozeß angesehen werden, der mit Regans bösen Worten begann: "Let him smell / His way to Dover" (III,7,93-94).
3. "'Gemless Rings' in Purgatorio XXIII and King Lear", S. 164ff.
4. Vgl. H. Oppel, "Wortkulisse und Bühnenbild", S. 53f; allgemein W.F. McNeir, "The Staging of the Dover Cliff Scene"; auch A.C. Dessen, "Two Falls and a Trap: Shakespeare and the Spectacle of Realism".
5. "Wortkulisse und Bühnenbild", S. 54.

schauer von der drohenden Gefahr überzeugt wird. Dadurch tritt das eigentliche Bühnengeschehen in den Hintergrund, und es wird unwichtig, ob die beiden Männer einen Berg besteigen oder eine Ebene durchschreiten.
Entscheidend wird dagegen die individuelle Empfindung, das Bewußtsein des Todes und Leidens. I. Kott[1] hebt diesen geistig-psychischen Aspekt hervor, wenn er die gesamte Passage unter dem Blickwinkel der Pantomime betrachtet und den Sturz in den imaginären Abgrund symbolisch überhöht und generalisiert, in dem Sinne, daß die vorgezeichnete Situation als Sinnbild menschlichen Schicksals anzusehen sei, wobei Gloucester den Rang von Everyman gewinnt. A.B. Kernan[2] greift diesen Gedanken auf: Edgar inszeniere eine Art morality-play, um den Geblendeten von dem Wunder des Lebens zu überzeugen[3]. Edgar bekommt somit eine Art Erlöserfunktion, in der er Gloucesters geistigen Tod und Wiedergeburt ermöglicht[4]. Als deus ex machina schlüpft er an Gloucesters Seite in verschiedene Rollen, die zwar die Wende zum Guten bewirken, aber auch seine eigene und wirkliche Identität verbergen. Schon allein aus diesem Grund wird es ihm unmöglich, sich dem Vater zu diesem Zeitpunkt zu erkennen zu geben[5].

---

1. Shakespeare heute, S. 145ff.
2. "Formalism and Realism in Elizabethan Drama", S. 6of.
3. Auch R. Egan (Drama Within Drama, S. 25) betont Edgar's "dramatic art", die dem Vater eine Täuschung vorspielt; ähnlich auch A. B. Kernan, "Edgar's Miracle", S. 6. Dagegen ist S. Hole ("The Background of Divine Action in King Lear", S. 222) von Edgars tiefer Religiosität überzeugt.
4. Vgl. S. Snyder, "King Lear and the Prodigal Son", S. 63.
5. R. A. Peck ("Edgar's Pilgrimage", S. 231)sieht als Grund für Edgars Verstecken dessen Ansicht, daß menschliche Beziehungen vor den Familienbanden Vorrang haben.

81-199 Lear und Gloucester

Die Begegnung von Lear und Gloucester ist ähnlich aufgebaut wie die vorangegangene Passage: beide Männer erweisen sich zunächst als gefangen in einer bestimmten Vorstellung, um diese dann allmählich zu revidieren. Was bei Gloucester in einem einzigen Erkenntnisprozeß abläuft, ist bei Lear ausführlicher angelegt. Anfangs sucht er noch Schutz in dem Gedanken an seine Unantastbarkeit als König (83-84), um dann in Erinnerung an die undankbaren Töchter zu der Einsicht zu gelangen: "I am not ague-proof" (1o4). Dennoch macht er sich anschließend zum Richter über die gesamte verruchte Menschheit, erkennt aber zuletzt: "None does offend, none, I say none" (165). Daraus entwickelt sich schließlich, ähnlich wie bei Gloucester, eine Haltung der Demut und der Duldsamkeit, die bei Lear allerdings allgemein der Menschheit gilt, während der Geblendete nur sein eigenes Schicksal erwägt.
Lear fühlt sich in seinem Wahn noch ganz als König, der zu Unrecht angegriffen und beschuldigt wurde. Als Ausgangspunkt für das Gefühl, in seinen Rechten beschnitten worden zu sein, nimmt er das Prägen von Geld, das ihm als König zusteht. Seine ersten Worte erinnern durch die Assoziationen, wie sie von einzelnen Wortverbindungen ausgelöst werden, an einige Passagen des Narren. Lear bekundet eine tiefe und schmerzliche Einsicht in die menschlichen Unzulänglichkeiten. Ausgehend von den Heucheleien seiner Töchter[1)] prangert er die Unaufrichtigkeit der Frauen allgemein an, die er hauptsächlich auf sexuellem Gebiet sieht[2)]. Darüber hinaus wendet

---

1. J.E. Hankins ("Lear and the Psalmist") zieht einen Vergleich zwischen Lears Klagen und dem Psalm 144:4.
2. E. Bieman ("The Alienation of Lear", S. 8) kommentiert diese Passage dahingehend, daß Lear nicht eigentlich die Untreue der Frauen als solche beklagt, sondern eher im übertragenen Sinne Angst vor der Unberechenbarkeit des weiblichen Geschlechts bekun-

b.w.

er sich gegen die unehrliche Rechtsauffassung der Verantwortlichen, die eine Art Klassenjustiz betreiben. Während sie bei den Reichen ein schuldhaftes Vergehen ungestraft lassen, wird es bei Armen streng verfolgt und geahndet. Wenn sich Lear mit diesem Urteil selbst zum Richter über die Richtenden macht, so betont er damit zwar zum einen seine Überzeugung, daß er als König in einer unantastbaren Situation ist, die ihm eine Anklage gegen jedermann erlaubt[1]. Auf der anderen Seite erkennt sich Lear aber als Teil dieser korrupten Gesellschaft; er schiebt nicht nur die Schuld auf die anderen, sondern bekennt sich auch selber zu seiner menschlichen Schwäche[2]. Aus diesem Bewußtsein resultiert sein Diktum:

---

det. R.H. West ("Sex and Pessimism in King Lear", S. 55f) erachtet diese Worte als Ausdruck einer durch und durch pessimistischen Weltsicht, da Lear die Fortpflanzung aller Kreaturen als einen widerlichen Akt ansieht, der ohnehin nur die Sinnlosigkeit des Lebens verlängert.

1. Während D.C. Hockey ("The Trial Pattern in King Lear", S. 392) Lears Bewußtsein als "omnipotent judge" hervorhebt und K. Brinkmann (Erläuterungen zu Shakespeares 'King Lear', S. 64) bestätigt, daß der König in der Tat über dem normalen Gesetz steht, schrumpft in der Londoner Old Vic Production (vgl. M. Lascelles, "King Lear and Doomsday", S. 98) Lears Ausspruch, mit königlicher Autorität ausgestattet zu sein, zu einem Beiseite-Sprechen, sodaß der Eindruck entsteht, er bezweifle insgeheim seinen Status.
2. M. Weidhorn ("The Relation of Title and Name to Identity in Shakespearean Tragedy", S. 309) vergleicht Lears Erkenntnis, daß er trotz der vermeintlichen Autorität ein sterbliches Wesen ist, mit Bekundungen von Cleopatra und Richard II.; W.M.T. Nowottny ("Lear's Questions", S. 95) sieht das in Lear aufsteigende Bewußtsein seiner Sterblichkeit (132) als eine der bedeutendsten Aussagen der Tragödie überhaupt an.

"None does offend, none, I say none" (166). Dieser Ausspruch ist unterschiedlich zu deuten. So stellt etwa R.Y. Hathorn[1] diese Worte allgemein in den Problemkreis des 'Nichts', in dem sich Lear allenthalben bewegt. Der König verleiht seiner Erkenntnis Ausdruck, daß es weder ihm als Herrscher noch irgend einem anderen Menschen erlaubt sein kann, über andere zu richten, da sie alle mit Schuld beladen sind. Mehr noch: das unausweichliche Schicksal, daß alle Menschen bei der Geburt erwartet ("We came crying hither", 175), betont allgemein "the misery of the human condition"[2]. Im Gegensatz dazu wertet M. Lascelles[3] dies als Ausdruck der Verzweiflung, da es ohne Hinweis auf die göttliche Gerechtigkeit bleibe. E.N. Hutchens[4] schließlich behauptet, daß für Lear Macht über Untergebene und Autorität unwichtig geworden sind, da er inzwischen mit einer neuen Vorstellung von dem, was der Mensch ist, und was er vom Mitmenschen zu erwarten hat, erfüllt sei.
In der Tat wird im Folgenden deutlich, daß Lear zu einem neuen Bewußtsein gelangt ist. Mit gutem Grund betont R. Fricker[5] den evidenten Gegensatz dieser Erkenntnisse zu Lears Verhalten in III, 6: hatte er dort die übelwollenden Töchter verurteilt, so ist er hier bereit, die Sünder zu begnadigen. Der Trost, den er Gloucester zu spenden vermag, macht deutlich, daß er eine Welt, in der das Gute und das Böse ständig einander bekämpfen, noch für

---

1. "Lear's Equations", S. 52ff.
2. Th. Spencer, "The Elizabethan Malcontent", S. 525. D. Daiches (Literary Essays, S. 14f) folgert daraus, daß Lears Wiedereinsetzung in die Thronrechte vom juristisch-moralischen Standpunkt aus unmöglich und unvertretbar ist.
3. "King Lear and Doomsday", S. 77.
4. "The Transfer of Power in King Lear and The Tempest", S. 89.
5. Kontrast und Polarität in den Charakterbildern Shakespeares, S. 80f.

lebenswert hält. Es gilt nicht nur, die Wechselfälle hinzunehmen, sondern auch Mitgefühl mit den Leidenden zu bekunden. Dies hat er auf der Heide gelernt, und dies tut er angesichts Gloucesters, dessen körperlichen Schmerz er auf geistiger Ebene nachvollzieht. Die gemeinsame Anwesenheit der Menschen auf der "great stage of fools" (181) verbindet sie alle in Leid und Schmerz[1]. Die Welt als Bühne ist ein beliebetr und weit verbreiteter Gedanke zu Shakespeares Zeit[2].Das Leben in einer Welt von Narren verbindet somit die unterschiedlichen Verhaltensweisen, die Edgar in einer abseits gesprochenen Bemerkung bekundet (172-173).

2oo-283 Edgar und Oswald

Im Zentrum dieser Szene steht das Gefecht zwischen Edgar und Oswald, bei dem der opportunistische Diener unterliegt. Durch den Sieg Edgars und sein beherztes Auftreten ergeben sich auch gewichtige Konsequenzen für Gloucester wie für die Gegner Lears. Durch den Tod von Oswald erfährt Edgar von der Beziehung zwischen Edmund und Goneril und deren skrupellosen Plänen. Zugleich verstärkt sich dadurch noch sein Wunsch, auf der Seite der Guten zu kämpfen.Er verläßt mit seinem Vater Hand in Hand die Bühne und läßt die Hoffnung auf einen versöhnlichen Ausgang aller Verwir-

---

1. Darin sieht J.V. Baker ("An Existential Examination of King Lear", S. 547) eine existentialistische These im Sinne Heideggers.
2. J.E. Hankins (Shakespeare's Derived Imagery, S. 2off) verfolgt die Tradition dieser Thematik. P. Mroczkowski ("Shakespeare's 'As Ifs'") untersucht verschiedene Formen und Begründungen des Spiels bei Shakespeare. T. Oyama ("The World of Lear's Fool", S. 28) folgert aus Lears Verbindung von "stage" und "fool", daß der Narr noch in Lear weiterlebt und damit gegenwärtig bleibt.

rungen aufkeimen. Bereits vor Oswalds Erscheinen lassen sich Elemente nachweisen, die Zuversicht verheißen.
Das Gefecht zwischen Edgar und Oswald verläuft völlig anders als der Kampf zwischen den beiden Brüdern in V,3. Oswald erscheint ungebeten und will sofort seinem Auftrag nachkommen, Gloucester umzubringen, während das Gottesgericht in der Schlußszene alle Zeichen des Rituell-Zeremoniellen trägt. Die Worte, die Edgar an Oswald richtet, bewegen sich nicht auf einer ritterlich-ethischen Ebene wie später dem Bruder gegenüber, vielmehr bedient er sich einer vulgären Sprachform mit zahlreichen Dialektausdrücken, die seiner Verachtung für Oswald entspricht. Für diesen ist der Gegner auch nur ein "slave", ein "villain",den er selbst im Tod noch als solchen bezeichnet. Gleichwohl ist als achtbarer Zug in Oswalds Charakter zu verzeichnen, daß er im Tod noch an die Erfüllung seines Auftrags denkt[1].

---

1. Zu Einzelheiten und zum zeitgenössischen Hintergrund des Waffenganges vgl. A.L. Soens, "Cudgels and Rapiers: The Staging of the Edgar-Oswald Fight in Lear".

IV,7

Die Wiedervereinigung von Lear und Cordelia bezeichnet einen der Höhepunkte der Tragödie. Diese Begegnung und Versöhnung nach einer langen Zeitspanne der Entzweiung und der Ungewißheit wird im Verlauf der Tragödie und besonders im vierten Akt vorbereitet. Während die dritte und vierte Szene dieses Aktes die Liebe und Zuwendung Cordelias zu ihrem Vater gewiß machen und die Unterstützung durch den Arzt ankündigen, kommen in der sechsten Szene, bei der Begegnung mit Gloucester, die in Lear selber vorgezeichneten Aspekte zur Sprache: obwohl er seine jüngste Tochter nicht erwähnt, bekundet er eine einsichtige und demütige Haltung, die ihn der Begegnung würdig erweist.
Die einleitende Passage der reunion-scene zeigt Cordelia im Gespräch mit Kent und dem Arzt[1]. Während sich Kent zu diesem Zeitpunkt seinem Herrn noch nicht zu erkennen geben will[2] und somit

---

1. Auf textinterne Unstimmigkeiten in Bezug auf Kents Auftritt verweist J.B. Winterton, "King Lear IV,7: An Improved Stage-Direction". Obwohl der Gentleman zu Beginn anwesend ist, als Cordelia den Verkleideten erkennt, fragt er am Schluß nach dessen Verbleib.Dies erklärt Winterton mit den unterschiedlichen Bühnenanweisungen der Folio- und Quart-Ausgabe und macht Vorschläge für eine verbindliche Fassung.
2. Kents Weigerung, seine Identität zu diesem Zeitpunkt zu enthüllen, ist schwierig zu erklären. Seine eigene Begründung, der Hinweis auf seine bestehenden Absichten,die dann durchkreuzt würden, wird von M. Goldman (The Energies of Drama, S. 1o3) so gedeutet, daß Kent mit seinem Auftritt als Lears getreuer Diener "as a part of the great finale" beitragen will, eine Überlegung, die kaum überzeugen dürfte, da Kent nicht wissen kann, daß ein solches Finale nach der Begegnung mit Cordelia noch bevorsteht.

b.w.

nicht aktiv an dessen Heilung teilnimmt, wird Cordelias aufopfernde Liebe zu einer entscheidenden Triebfeder in dem Genesungsprozeß. Ihr Wunsch, den Vater zu sehen und ihm beizustehen, verbindet sich mit dem Anruf der Götter um Beistand und zugleich dem Vertrauen in die Fähigkeiten des Arztes. In Zusammenhang mit ihrer Aufforderung "Be govern'd by your knowledge" (19) und dem sich anschließenden Vorgehen des Arztes wird deutlich, daß dessen Fähigkeiten nicht eigentlich im medizinischen Bereich liegen, sondern den gesamten Bereich der natürlichen und übernatürlichen Heilkräfte umspannen. Der Hinweis auf Lears "untuned...senses" (16) steht in direktem Zusammenhang mit der Bereitstellung von Musik durch den Arzt[1].

Der Einschlag übernatürlicher Mächte durchzieht die gesamte reunion-scene. Er charakterisiert nicht nur die äußeren Begebenheiten, sondern umfaßt zugleich die Erscheinung und das Verhalten Cordelias sowie Lears Empfindungen. Obwohl die günstigen, segensreichen Elemente bei weitem überwiegen, finden sich auch Hinweise auf das Finster-Dämonische, das insbesondere in Lears Reue spürbar wird. Die ersten Worte des aus heilendem Schlaf Erwachten zeugen von seinem Bewußtsein, er befinde sich "on a point almost past death"[2]. Er glaubt, in der Hölle oder im Purgatorium zu sein, wo er zur Sühnung seiner Vergehen "upon a wheel of fire" (47) gefesselt ist. Durch den Zusammenhang mit der Ixion-Sage aus der griechischen Mythologie, der von Zeus mit dem glühenden Rad

---

Entsprechend deutet H. MacLean ("Disguise in King Lear", S. 52) Kents Vorhaben als eine fatale Neigung, zu sehr auf die begünstigende Wirkung der Zeit zu vertrauen.

1. K. Muir ("Madness in King Lear", S. 38) spricht von einem dreistufigen Ablauf von Lears Heilungsprozeß, zu dem der Arzt, die Musik und Cordelias Liebe gleichermaßen beitragen.
2. L. Raab, "And We Were Left Darkling", S. 658.

für seine Anmaßung gestraft wurde, ergibt sich der Gedanke, daß Lear seine Strafe als Vergeltung dafür empfindet, der Vater der "Centaur daughters" zu sein[1]. Zugleich erkennt er die unvergleichliche Güte und himmlische Reinheit seiner jüngsten Tochter: "Thou art a soul in bliss" (46). M. Lascelles[2] sieht den Grund für den Hinweis auf das Feuerrad darin, daß Lear sich schmerzlich der schier unüberbrückbaren Kluft bewußt wird,die sich zwischen ihm und Cordelia aufgetan hat , und hält eine religiöse Deutung für irrelevant.

Lear erkennt, daß Cordelia als einzige zu Anschuldigungen und Vorwürfen berechtigt ist (75)[3]. Da sie davon keinen Gebrauch macht, sondern im Gegenteil gütiges Verzeihen übt, erscheint sie ihm engelsgleich. Lear sieht sie, wie auch seine ganze Umgebung, wie durch einen Schleier,der sich über das Unwirkliche breitet. Selbst die Tränen der Tochter hält er zunächst für Trugbilder; erst, als er die Nässe gefühlt hat, würdigt er sie als Ausdruck echter, menschlicher Regung[4]. Diese Tränen, die sie aus Mitleid mit dem Vater vergießt, und mit denen sie zugleich seine Pein beendet, erinnern an die christliche Heilgeschichte. In diesem Sinne wird ihr eine Erlöserfunktion in der "Imitatio Christi" zuge-

---

1. Auf diese Verbindung verweist M. Andrews, "Lear's Wheel of Fire and Centaur Daughters", S. 22f. In die gleiche Richtung weist O.B. Hardison, "Myth and History in King Lear".
2. "King Lear and Doomsday", S. 78.
3. T.B. Stroup ("Cordelia and the Fool", S. 129) verfolgt die enge Beziehung zwischen Cordelia und dem Narren, wobei dieser als "mirror for...(Lear's) accusing conscience" anzusehen sei.
4. Der Hinweis auf seine eigenen Tränen ist, ebenso wie die gesamte Strafe, eher als symbolischer Ausdruck tiefster Schmerzempfindung anzusehen.

sprochen. Zugleich wird sie als "Good Mother" bezeichnet, die Lear seinem eigenen Wesen wieder zuführt[1]. Ebenso bietet es sich an, das Gleichnis vom Verlorenen Sohn auf Lear und Cordelia anzuwenden[2], wobei jedoch seit der fatalen Reichsteilung die natürliche Beziehung zwischen Vater und Kind verschoben ist und die ursprünglichen Rollen vertauscht sind. Als heilbringender Erlöserin ist es Cordelia möglich, Lears Sühnegedanken zu verdrängen und ihm in schlichtesten Worten zu verzeihen. Diese Vergebung geht weit über den familiären Bereich hinaus: sie eröffnet Lear eine neue Sicht der Gerechtigkeit, die der König zuvor unablässig in Zusammenhang mit Sühne und Strafe gebracht hat, um alsdann eine allgemeine Schuldhaftigkeit als Wesensmerkmal des Menschen zu konstatieren, während ihm die Tochter jetzt eine Art von "reconciling or transforming justice"[3] offenbart. Aus Cordelias Mund erfährt er, daß im persönlichen und zwischenmenschlichen Bereich die allgemeingültigen Rechtsnormen unanwendbar sind, "daß es ein verbürgtes Recht gibt..., welches nicht auf den Vorrechten der Autorität und auf Machtbefugnis fußt"[4]. Mit neuen Akzenten hat Peter Brook die Textstelle versehen. In seiner Inszenierung von 1962 werden die Worte "No cause, no cause" abgewandt gesprochen, womit angedeutet werden soll, daß eine Vergebung sinnlos ist[5].
Die große Harmonie zwischen Vater und Tochter, gegründet auf Lears demütiger Bereitschaft, Vergebung zu empfangen, wird auf verschiedenen Ebenen vorbereitet. Er selber muß nach seinem Erwachen als

---

1. Archetypes of Family in Literature, S. 178ff. Ähnlich sieht J.C. Oates ("'Is This the Promised End?': The Tragedy of King Lear", S. 19ff) in der heilbringenden Tochter ein Symbol der grace als Personifikation der unsterblichen Natur.
2. Z.B. S. Snyder, "King Lear and the Prodigal Son",bes. S. 361.
3. L.C. Knights, Further Explorations, S. 183.
4. H. Oppel, Die Gerichtsszene in 'King Lear', S. 30
5. Vgl. V.A. Kolve, "The Modernity of Lear", S. 181.

letzte große Pein die Angst durchstehen, daß sich die Lieblingstochter ihm noch entziehn könnte[1]. Doch sein Genesungsschlaf und die Musik deuten auf Unterstützung von Cordelias Bemühungen durch überirdische Mächte hin[2], wenngleich dieses Moment in King Lear nicht so direkt zum Ausdruck kommt wie in den Romanzen[3]. Gleichwohl wird Lear, wenn auch unbewußt, durch die Musik auf das Kommende eingestimmt und vorbereitet. An dieser Stelle der Tragödie erscheint die Musik erstmals als Sinnbild für Ordnung, Harmonie und Liebe und ist somit eng mit der Person Cordelias verknüpft[4].

---

1. F. Maguin ("The Breaking of Time", S. 34) sucht in Lears Genesung eine gewisse Ambiguität nachzuweisen: der König erwache zwar zu neuem Leben, doch bekunde sich darin auch der wenig tröstliche Gedanke, daß menschliches Leiden allgemein und zeitlos sei.
2. Auch das demütige Niederknien Lears vor Cordelia ist als Zeichen höherer Weihe einzustufen. Während P.N. Siegel (Shakespeare in His Time and Ours, S 111) diese Geste allgemein mit dem Wunder der Wiederherstellung von Harmonie und Ordnung verbindet, denkt H.R. Coursen (Christian Ritual and the World of Shakespeare's Tragedies, S. 292) an einen zeremoniellen Charakter zur Bestätigung des Sakraments der Taufe.
3. Wenn man den tragischen Schluß von King Lear und den gesamten Verlauf der Tragödie betrachtet, verstärkt der nutzlose Einsatz aller menschlichen und übernatürlichen Heilkräfte eher noch den Eindruck der Sinnlosigkeit und der Ausweglosigkeit.
4. Aus diesem Grund zieht F. Provost ("On Justice and Music in Richard II and King Lear", bes. S. 55) einen Vergleich zwischen der Begegnung von Lear und Cordelia und dem Aufenthalt Richards II. im Kerker. In beiden Fällen konstatiert er eine Art von Eskapismus: während sich jedoch Lears zunächst noch verworrene Gefühle allmählich zu concord hinwenden, verstricke sich Richards Empfinden in discord.

Auch der Arzt hebt diesen Zusammenhang hervor: "Please you, draw near! Louder the music there!" (25). Das ist ein Anlaß für R.F. Fleissner[1], Cordelias Antworten eher als musikalisch denn als rhetorisch auszugeben.

Während die agierenden Personen und die äußeren Gegebenheiten Hinweise auf das Erhabene und Übernatürliche enthalten, ist in der Ausdrucksweise Lears ein schlichter und demütiger Grundtenor vorherrschend. Lears Diktion hat sich im Verlauf der Tragödie entscheidend gewandelt. Während seine Sprache zu Beginn die eines selbstbewußten Königs war, der sich mit Unantastbarkeit wappnet, tritt bei der Begegnung mit Cordelia der persönliche und familiäre Bereich in den Vordergrund. Lear hat auf seinem Leidensweg zu einer demütigen Haltung gefunden, in der er sich selbst als "a very foolish fond old man" (60) bezeichnet. Während bei der Reichsteilung Krone und Thron seine Welt symbolisieren, vergewissert er sich jetzt der Realität mit Hilfe einer kleinen Nadel, deren Einstich ihm wie einem Kind die Gewißheit geben soll, daß er nicht träumt. Das majestätische "We" ist dem ganz persönlichen "I" gewichen; seine gesamte Sprache ist jetzt einfach, direkt und ohne den rhetorischen Aufwand, in dem er sich bei der Reichsteilung gefiel. Indem sich Lear selbst erniedrigt, wird er erhöht und erfährt einen neuen Lebensinhalt, von dem er früher nichts geahnt hat.

Sobald Lear und Cordelia die Bühne verlassen haben, schlägt das Interesse der beiden Diener, das zuvor der Heilung des Königs gegolten hat, in Besorgnis über die Zukunft um. In ihrem Gespräch geht es um die unausweichliche Wirklichkeit des bevorstehenden Kampfes, dessen Ausgang niemand vorauszusagen wagt, wodurch der Schlußakt, in dem die krassen Entscheidungen fallen, vorbereitet wird.

---

1. "The 'Nothing' Element in King Lear", S. 69.

V,1

Die bevorstehende Schlacht, die am Ende des vierten Akts angekündigt wird, gibt dem gesamten Schlußakt seinen Umriß. Besonders in den beiden ersten Szenen, als noch keine Entscheidung gefallen ist, zeigt sich deutlich die unterschiedliche Beurteilung der Situation durch die einzelnen Figuren, die als charakteristisch für deren Lebenssicht überhaupt gelten darf. Insgesamt ist festzustellen, daß die Gegner Lears von ihrem Sieg überzeugt sind und sich daher wenig um den Ausgang sorgen, während die dem König Nahestehenden eher Befürchtungen hegen.
Besonders die beiden Schwestern laufen Gefahr, durch ihr persönliches Anliegen die Staatsgeschäfte zu gefährden. Entscheidend ist für beide die Zuneigung Edmunds, um den sie eifersüchtig ringen, was ihnen letztlich zum Verhängnis werden wird. Als Regan während der Schlacht mit Edmund zusammentrifft, ist für sie einzig wichtig, sich über dessen Beziehungen zu Goneril zu informieren. Ihre begierigen Fragen zeugen von tiefem Mißtrauen, doch läßt sie sich sehr schnell von Edmunds Beteuerungen beschwichtigen. Obwohl sie sonst stets rational urteilt und handelt, läßt sie sich hier ganz von ihren Gefühlen leiten. Während ihre Unbekümmertheit ob des Todes des ungeliebten Gatten durchaus in das Bild dieser Frau paßt, die kühl und berechnend ihren Vorteil sucht, gibt sie sich in der Liebe zu Edmund eine Schwäche, die ihrem Charakter an sich widerspricht, und an der sie scheitern wird[1].
Auch für Goneril haben die persönlichen Empfindungen Vorrang vor den politischen Ereignissen (18-19). Dies gesteht sie aber nur sich selber ein, während sie im Gespräch vorgibt, familiäre Konflikte angesichts der Gefahr durch den militärischen Gegner zu-

---

1. A.-G. Kuckhoff ("Versuch über die 'bösen Weiber' bei Shakespeare", S. 77ff) sieht aufgrund der Kosinzev-Verfilmung in der

b.w.

rückzustellen. In Wirklichkeit scheint sie sich der Liebe Edmunds sicher zu sein und genießt die eifersüchtige Überwachung durch die Schwester insgeheim.
Edmund ist sich darüber im klaren, daß er den Grundstein für die Entzweiung der Schwestern gelegt hat. Während er darum bemüht ist, sich die Zuneigung der Rivalinnen zu erhalten, zögert er doch die Entscheidung für eine von ihnen hinaus. Allerdings scheint sich eine gewisse Vorliebe für Goneril abzuzeichnen, die lediglich durch deren Ehe mit Albany beeinträchtigt wird. Insgesamt ist indessen festzustellen, daß Edmund in Übereinstimmung mit seinem früheren Gebaren auf persönliche Gefühle keinen großen Wert legt. Für ihn sind ethische Begriffe wie Wahrheit, Liebe, Mitgefühl unbedeutend, wenn er sie auch bei seinen Gegenspielern zumeist als Schwäche begrüßt. So betrachtet er die Zuneigung der Schwestern als bequemes Mittel, zum Ziel zu gelangen. Edgars Arglosigkeit kommt ihm entgegen, um ihn hintergehen zu können (I,2,172-175). Dagegen paßt Albanys Vorhaben,Lear und Cordelia mit Gnade zu bedenken, durchaus nicht in seine Pläne. Daher faßt er den raschen Entschluß, diese Absicht zu durchkreuzen. Sein eigentliches Interesse ist der Schlacht gewidmet, und er ist der einzige, der während dieser Szene konkrete Anordnungen bezüglich des militärischen Einsatzes zu treffen vermag.
Darin unterscheidet er sich auch von Albany. Dieser hat sich zwar zaudernd dazu bereit erklärt, gegen Lear und Cordelia ins Feld zu ziehen, doch betont er ausdrücklich, daß ihn dabei die Sorge um das Vaterland bewegt und nicht etwa Haßgefühle oder gar der Gedanke an den eigenen Vorteil. Daraus resultiert auch sein Plan, die unfreiwilligen Gegner gütig zu behandeln. Durch die Zurückstellung persönlicher Gefühle angesichtes der drohenden politischen Gefahr und der Verteidigung des moralisch Guten erweist sich

---

Begegnung von Regan und Edmund einen Moment voller Glück und Harmonie.

Albany als einer der wenigen, die es wert sind, die Nachfolge Lears anzutreten[1].

---

1. Vgl. auch M. H. Partee, "The Divine Comedy of King Lear", S. 67. L. Kirschbaum ("Albany", S. 25f) hält Albanys moralische Notlage für relativ unbedeutend, gibt aber zu, daß dem zeitgenössischen Publikum die Ausweglosigkeit der Situation - die Invasion durch den Erzfeind Frankreich und die Loyalität gegenüber Lear und Cordelia - durchaus bewußt war. Dagegen bezeichnet P. Mortenson ("The Role of Albany", S. 22o) den Herzog in dieser Szene als einen kühlen und entschlossenen Menschen, dessen Sprache nur geringen Aufschluß über seine wahren Empfindungen gibt.

V,2

Die kurze zweite Szene des letzten Aktes ist Edgar und Gloucester gewidmet. Im ersten Teil ist der Sohn darum bemüht, den Vater während der Schlacht an einem sicheren Platz zurückzulassen[1]. Ähnlich wie Edgar selber als Verfolgter durch einen Baum geschützt wurde (II,3), so empfiehlt er dem Vater, im Schatten eines Baumes zu warten[2]. Er ist davon überzeugt, daß sich alles zum Guten wenden wird, ein weiteres Zeichen dramatischer Ironie, wie sich kurz darauf zeigen soll.
Der zweite Teil der Szene beginnt mit aufgeregten Aufforderungen zur Flucht und dem Bericht, daß Lear und Cordelia besiegt worden sind[3]. Der aufkeimenden Resignation Gloucesters hält Edgar seine Art der Lebensphilosophie entgegen, die in den Worten gipfelt: "Ripeness is all." (11) Er lehrt, daß der Mensch das Leben mit all seinen Unbilden ertragen und zugleich furchtlos an dem ihm bestimmten Zeitpunkt den Tod erwarten muß. Der Gedanke der Bereit-

---

1. F.A. Shirley (Shakespeare's Use of Off-Stage Sounds, S. 58ff) definiert das in der Bühnenanweisung erwähnte "alarum" als bezeichnend für einen letzten kurzen Kampf. Die Schlacht wird lediglich durch Geräusche außerhalb der Bühne dargestellt, da sie nicht als solche, sondern nur für den Fortgang der Handlung bedeutsam ist.
2. Über die Funktion des Baumes als "iconic stage imagery" vgl. D. Ormerod, "'The Shadow of This Tree': Fall and Redemption in King Lear", bes. S. 99.
3. A.B. Young ("The Written and Oral Sources of King Lear and the Problem of Justice in the Play", S. 317) spricht davon, daß sich an dieser Stelle der - für das Publikum wie für die agierenden Personen unerwartete - Wandel Lears zum Opfer vollzieht.

schaft zum Tod geht auf Cicero zurück[1] und ist bei den Zeitgenossen Shakespeares weit verbreitet[2]. Diese Grundhaltung hat auf den ersten Blick den Anschein der Passivität. Auch Anklänge an das Bild der reifen Frucht verstärken diesen Aspekt. So hebt J.V. Cunningham[3] unter Hinweis auf die tragende Metapher ein Moment christlicher Resignation hervor und setzt den Akzent auf den Prozeß der Providenz. Für G.W. Knight[4] ist Gloucester durch langes Erdulden und Leiden reif für den Tod, der somit süß erscheinen muß[5]. Gleichwohl hat "ripeness" im elisabethanischen Urteil noch eine andere Qualität: der Mensch ist zu überlegtem und entschlossenem Handeln aufgerufen, zu der Bereitschaft, sein Leben trotz widriger Wechselfälle zu meistern[6]. Beispielhaft befolgt Edgar selber seine eigene Devise: zwar nimmt er alle Feindseligkeit geduldig hin, ist aber stets um die Meisterung aller Gefahren und aktive Mithilfe gegenüber den Betroffenen bemüht. Auf diese Wei-

---

1. Vgl. H. Rossiter-Smith, "Ripeness Is All".
2. Einige Beispiele bekannter Schriftsteller und Philosophen des 16. und 17. Jahrhunderts nennen L.D. Levang, "'Ripeness Is All': A Semantic Approach to a Lear Question" sowie E.G. Stanley, "Ripeness Is All". L. Eckhoff ("Stoicism in Shakespeare", S. 41f) untersucht diese Haltung bei einzelnen Figuren aus Shakespeares Dramen.
3. "'Ripeness Is All'", S. 133ff.
4. The Wheel of Fire, S. 217.
5. Dagegn sieht S.L. Goldberg (An Essay on 'King Lear', S. 88) durch diese neugewonnene Haltung Gloucesters Angst vor der eigenen Verletzlichkeit nur bestätigt, die dann auch seinen Tod bewirkt.
6. Vgl. auch G. Seehase, "Entwicklungsprozesse auf der volkstümlich-humanistischen Handlungsebene in König Lear", S. 95. Ähnlich dürfte auch Hamlets "readiness" (V,2,211) zu verstehen sein.

se entwickelt er sich von dem verstoßenen Sohn und übervorteilten Bruder zu einem 'reifen' Menschen, der seinem eigenen Urteil vertrauen darf[1)].

---

1. M. Andresen ("'Ripeness Is All': Sententiae and Commonplaces in King Lear") bietet eine umfassende sprachliche und inhaltliche Deutung dieses Diktums.

V,3

Die Schlußszene von King Lear, so vielschichtig sie verläuft, und so vielschichtig sie angelegt ist, steht ganz im Zeichen der Auflösung und des Untergangs. Davon sind die guten wie die bösen Figuren betroffen. Die heimlichen Schritte und Konspirationen der Gegner Lears werden enthüllt,woran Goneril, Regan und Edmund zugrunde gehen. Als tragische Folge von Edmunds Plan, seine Feinde zu vernichten, muß auch der Mord an Cordelia gelten, der nicht mehr verhindert werden kann, und der auch Lears Tod bewirkt. In einem versöhnlicheren Licht erscheint dagegen Gloucesters Todesstunde, in der ihm noch eine Begegnung mit Edgar vergönnt ist.

Auffallend an dieser Szene ist der symmetrische Aufbau. Der erste Teil (1-39) behandelt die Gefangenschaft von Lear und Cordelia, die von ihnen nicht eigentlich als Strafe aufgefaßt wird, die aber durch die Hemmungslosigkeit Edmunds im Tod endet, dem der größte Teil der letzten Passage der Szene gewidmet ist (258-327). Im zweiten Abschnitt (4o-117) kommt das persönliche Zerwürfnis der Gegner Lears zur Sprache, das die Rivalität der Schwestern und den Mordplan Gonerils an ihrem Gatten umfaßt. Diese Konflikte laufen im vierten Teil (223-257) in dem gewaltsamen Tod von Goneril und Regan aus, durch den sich Edmund veranlaßt fühlt, sein schändliches Verhalten zu gestehen. Die mittlere Passage der Szene (118-222) ist der Familie Gloucesters gewidmet. Zunächst stellt Edgar seinen Bruder im Kampf, in dem dieser unterliegt, und berichtet anschließend von seinem und des Vaters Leidenweg.

1-39 Die Gefangenschaft von Lear und Cordelia

Die drei Figuren, die zu Beginn auf der Bühne anwesend sind, beurteilen die bevorstehende Gefangenschaft auf ganz unterschiedliche Weise.
Solange Edmund seinen Gegnern gegenübersteht, versucht er, seine eigenen Interessen zu verbergen, die er aber auf ironisch verdeckte Weise andeutet (3). Sobald er aber mit dem Officer alleine ist, hat er nur noch seinen skrupellosen Plan der Vernichtung im Sinn. Dieses Vorhaben wird zwar an dieser Stelle dem Publikum noch nicht enthüllt, aber die knappen Sätze, die kalten und gefühllosen Ausdrücke, die Bestechung mit der Aussicht auf "noble fortunes" (3o) machen ersichtlich, was wir zu erraten haben.
Edmunds Skrupellosigkeit ist nicht frei von Bedenken. Er erkundigt sich mehrfach, ob der Beauftragte zur Ausführung der Tat auch wirklich bereit ist. Im Gegensatz zu anderen gedungenen Mördern erhält der Täter in King Lear keinen mündlichen Auftrag, sondern eine schriftliche Unterweisung, an die er sich genau zu halten hat.
Während Edmund den Untergang der Gefangenen rücksichtslos vorbereitet, fügen sich diese mit auffallender Gelassenheit in ihr Schicksal. Die wenigen Worte, die Cordelia spricht, sind geprägt von ihrer Liebe zum Vater und dem Wunsch, ihm in aufopfernder Weise zu helfen. Sobald es um sein Wohl und seine Rettung geht, wird deutlich, wie sehr sie sich seit ihrem Auftritt während der Reichsteilung gewandelt hat. Sie ist jetzt nicht nur fähig, ihre Liebe in Worte zu kleiden, sondern konzentriert ihre ganze Zuneigung auf den Vater, während sie zuvor einen Teil für den Gatten bewahren wollte. Dabei gibt sie dem Vater mehr, als er jemals verlangt hatte: sie setzt nicht nur ihr eigenes Leben aufs Spiel, sondern auch ihre Ansprüche und Vorrechte als Königin von Frankreich[1)]. Überdies bleibt sie stets ruhig und gefaßt, wenn auch

---

1. Vgl. auch J. Allgaier, "Is King Lear an Antiauthoritarian Play?", S. 1o36.

der Gedanke, auf die Gnade der ruchlosen Schwestern angewiesen zu sein, sie mit Erregung erfüllt[1].

Wenn Cordelia versucht, das Beste aus ihrer Situation zu machen, ist Lears Haltung als ungewöhnlich gelöst und heiter zu bewerten. Nach dem heilenden Schlaf gilt ihm das Beisammensein mit Cordelia als das einzig Erstrebenswerte[2]. Seine Verwandlung hat ihn aber, wie schon bei der Wiedervereinigung ersichtlich wurde, der realen Welt entrückt, sodaß er sein Dasein und seine Umgebung in einem unwirklichen, beinahe märchenhaften Licht betrachtet. Seine Vorstellungen von dem Leben im Gefängnis werden von dem Empfinden beseligter Freude und harmlosen Zeitvertreibs getragen. Die Konflikte der Gegenwart berühren ihn nicht mehr. Er hat seine ursprüngliche Herrscherrolle gegen ein neues Bewußtsein als liebender Vater eingetauscht[3]. Er verbindet Ausdrücke des freien, ungebundenen Lebens mit Begriffen der Gefangenschaft, sodaß sie zu einer Einheit verschmelzen und den Eindruck des Düster-Beengten verdrängen. Eben diese Gegenüberstellung, die widersinnige Verbindung von "birds i'th'cage" (9), wertet R. Lengeler[4] als eine Art zweiter Abdankung, da Lears Gedanken von der Verblendung bestimmt seien, er könne aus der Gefangenschaft ausbrechen[5].

---

1. T.M. Parrott ("'God's' or 'Gods' in King Lear V,3,17", S. 430) spricht von ihrer "scornful query".
2. Diesen Wunsch nach Gemeinsamkeit versteht A.L. McLaughlin ("The Journeys in King Lear", S. 396) als Ausdruck inzestöser Gefühle.
3. P. Ure ("Shakespeare and the Inward Self of the Tragic Hero", S. 15f) kontrastiert daher Lears Situation mit der Richards II., der am Ende seines Daseins alle herkömmlichen und ihm vertrauten Attribute abgelegt hat. Diese Absage an königliche Attitüden wertet E. Young (The Heart's Forest, S. 91) bei Lear wie bei Edgar als Ausdruck der Hoffnung, durch Demut und Verzicht von den Fesseln des Schicksals erlöst zu werden.
4. Tragische Wirklichkeit als groteske Verfremdung bei Shakespeare, b.w.

Neben dieser überhöhten Vorstellung von irdischem Glück bekundet Lear auch sein Vertrauen auf das Geheime und Eigentliche, das hinter allen Erscheinungen schlummert. Sein Vorhaben, "the mysteries of things" (16) zu erkunden, darf als Schlußpunkt seiner geistigen Entwicklung betrachtet werden[1]. Während er noch auf der Heide mit den Göttern rechtete, sieht er sich jetzt in Einklang mit ihnen, da sie ihm dieses tiefere Wissen vermitteln[2]. Lear ist überzeugt davon, daß ihm und Cordelia die Hilfe überirdischer Mächte zuteil wird, die nicht nur die Maßnahmen des Gegners unwirksam machen, sondern auch das Opfer zu würdigen wissen. Seine Worte enthalten tiefergehende Wahrheiten, als er selber ahnt. Wenn Lear seiner Tochter verheißt: "Upon such sacrifices, .../The gods themselves throw incense" (2o-21), vergißt er die eigentliche Bedeutung und Verwendung des Weihrauchs: schon in vorchristlicher Zeit wurde er während eines Opfergangs eingesetzt[3]. Somit deutet der König unbewußt auf Cordelias Tod voraus, der letztlich aus Liebe zum Vater erfolgt. Wiederum in anderer Weise hat auch seine Bemerkung "The goodyears shall devour them, flesh and fell,/Ere they shall make us weep" (24-25) den Charakter einer

---

S. 17off.

5. J. Meckier("Dickens and King Lear", S. 81ff) vergleicht diese Passage mit Nelly und ihrem Großvater aus Dickens' The Old Curiosity Shop, die auf der Wanderschaft ihr Glück suchen.

1. Vgl. auch A. Riemer, "King Lear and the Egocentric Universe", S. 38.

2. Unter Hinweis auf die Bedeutung von 'mystery' im Zeitalter Shakespeares und unter Veranschlagung des Textzusammenhangs deutet T.M. Parrott ("The 'God's' and 'Gods' in King Lear", S. 43of) diese Passage als verstecktes Gespräch über politisch-höfische Angelegenheiten, ohne mit dieser Auslegung überzeugen zu können.

3. P. Brookbank ('Upon Such Sacrifices', S. 5ff) stellt diesen Begriff im Sinne von Brandopfer in den Zusammenhang der literarischen Tradition und verweist auf Parallelstellen bei Shakespeare.

Prophezeiung: seine Feinde, die den Tod Cordelias und damit die Trennung verursacht haben, sind bereits tot, bevor Lear den schmerzlichen Verlust beklagen kann.

4o-117 Das Zerwürfnis der Gegner Lears

Die entscheidende Figur dieser Passage ist Albany. Er hat sich von dem zwar von Natur aus gutmütigen, aber zaudernden und entscheidungslosen Mann an der Seite der herrschsüchtigen Goneril zu einer überzeugenden Persönlichkeit entwickelt. Dabei spielt das durch die Bösen getane Unrecht eine entscheidende Rolle. Auch in der Schlußszene liegt ihm das Schicksal der Gefangenen besonders am Herzen. Dabei fällt auf, daß er nicht etwa sofort Goneril und Edmund wegen des Ehebruchs zur Rede stellt, sondern vielmehr seine eigenen persönlichen Gefühle und Interessen in den Hintergrund treten läßt gegenüber dem Wohl von Lear und Cordelia. In sehr bestimmten Worten bekundet er seinen Wunsch, die Besiegten in seine Obhut zu nehmen. Dieses Vorhaben sieht er als eine berechtigte Forderung an, denn er scheint zu wissen, daß er allein in der gegenwärtigen Situation noch das Schlimmste verhüten kann, und sieht sich als Schwiegersohn des Königs dazu ermächtigt, die Fäden in der Hand zu halten. Entsprechend weist er auch Edmund zurecht (59-61), der unter der Larve seiner schmeichelhaft-gewundenen Worte kaum seine Machtansprüche verbergen kann.
Albany wirkt die ganze Zeit wie ein überlegener, besonnen vorgehender Regisseur. Durch kurz eingeworfene Bemerkungen entfacht er einen Wettstreit der beiden Schwestern, die einander an Ehrerbietung für Edmund zu überbieten suchen. Es ist bezeichnend für die meisten der bösen Charaktere in King Lear, daß es ihnen nicht gelingt, ihrem Wesen und ihrer einmal übernommenen Rolle treu zu bleiben, sondern daß sie vielmehr unbewußt bei jeder sich bietenden Gelegenheit ihren wahren Charakter enthüllen. Dieser Wettstreit

ist eine verzerrte Widerspiegelung des love-test: die Schwestern bekunden jetzt ihre echten Gefühle und sind ernsthaft um Glaubwürdigkeit bemüht, da jede veranschlagen muß, daß auch die Gegenspielerin berechtigte Hoffnungen in Edmund setzt. Gleichwohl bleibt die erstaunliche verbale Entsprechung erhalten, die sich schon in der Liebessprache abzeichnete. Gonerils Behauptung, von Gefühlen erfüllt zu sein, die sich nicht in Worte umsetzen lassen, deckt sich mit ihrer geheuchelten Erklärung: "I love you more than word can wield the matter" (I,1,55). Auch Regan wiederholt ihre Beteuerungen sinngemäß. Trotz dieser aufrichtigen Bemühungen, sich Geltung zu verschaffen, wirken die beiden Schwestern, ähnlich wie Edmund, im Vergleich mit Albany eigentlich belanglos. Ihre Worte erwecken eher den Eindruck kindischen Gezänks, das im Leeren verhallt.
Albany ist ganz Herr der Situation und kann sich sogar nach der Anschuldigung Edmunds einen gewissen Zynismus erlauben (85-89)[1]. Als er die Auseinandersetzung mit den Intriganten aufnimmt, wirkt er bereits wie der offizielle Herrscher, der über Recht und Unrecht zu wachen hat. Mit seinen knappen Anordungen erweist er sich als streng und unbestechlich.

118-222 Die Auflösung im sub-plot

Diese Passage resümiert auf knappem Raum die Ereignisse der Gloucester-Handlung. Sie beginnt mit der Anprangerung von Edmunds Schuld, die zu dem Duell zwischen den beiden Brüdern führt, und endet mit einem Bericht des Leidensweges von Vater und Sohn. In beiden Teilen ist Edgar die beherrschende Figur. Nachdem er lange als Geächteter gelebt hat, erscheint er jetzt in der Person des

---

1. Zu dem Hochverrat Edmunds vgl. G.T. Buckley, "Was Edmund Guilty of Capital Treason?".

Rächers, der das Unrecht des Bruders strafen will[1)].
Edgars Anschuldigungen haben durchaus offiziellen Charakter und sind bereits ganz auf den bevorstehenden Zweikampf ausgerichtet. In der von ihm gewählten Sprachform verbindet er militärische Ausdrücke mit Begriffen aus dem ethischen Bereich, wobei er das Wortgut der Ritterlichkeit auf sich selbst bezieht, während er den Bruder mit abfälligen Bezeichnungen bedenkt. Seine Verse sind von großer Entschiedenheit und Bestimmtheit, aus denen hervorgeht, daß er seiner Sache ganz sicher ist. Obwohl er anonym und ohne ritterliches Gebaren auftritt, überzeugt er den Bruder davon, daß es für diesen keine andere Wahl gibt, als in den Kampf einzuwilligen. Edmund begründet diesen Schritt zwar mit Edgars "fair and war-like" (143) Äußerem, doch dürften in erster Linie die Anschuldigungen, um deren Wahrheitsgehalt der Verräter weiß, den Ausschlag geben. Seine Entgegnung wirkt merkwürdig unbestimmt. Er weiß darum, daß sein Verhalten und seine Worte nicht ausreichen können, die Vorwürfe zurückzuweisen. So vertraut er auf sein Schwert, das ihm zuvor in der Schlacht geholfen hat, das ihn aber jetzt der Lüge und der Verstellung zeihen wird.
Der Zweikampf wird im Gegensatz zu der großen Schlacht zwischen

---

1. M. Kanzer ("Imagery in King Lear", S. 6) behauptet, Edgars Exil sei eher durch die Umstände als durch den Vater bewirkt. Zutreffender dürfte es sein, ihn als "Instrument der Vorsehung" (R. Fricker, "Vom Wirken der Providenz bei Shakespeare", S. 21) zu sehen. Entsprechend versteht H. Oppel (Die Gerichtsszene in 'King Lear', S. 21f) Edgars Erscheinen und das sich anschließende Gefecht als "Gottesgericht". Ähnlich deutet auch I. Ribner (Patterns in Shakespearean Tragedy, S. 135) die Ereignisse, wobei er auch Einzelheiten wie etwa den Trompetenstoß als symbolisches Echo des Jüngsten Gerichts wertet. Und selbst Edmund spricht davon, daß Edgar wie das Schicksal über ihn gekommen ist (166).

dem englischen und dem französischen Heer auf der Bühne dargestellt. Dies dürfte zum einen daran liegen, daß dramentechnisch ein mit Aktion gefüllter Szenenteil nach längeren rein gedanklichen Passagen geboten erschien[1]. Darüber hinaus ist aber auch der Stellenwert des Duells zu berücksichtigen. Es ist nicht nur für den Fortgang der Handlung entscheidend, sondern wirft auch ein bezeichnendes Licht auf die Kämpfenden und ihre Situation. Somit hat der Ausgang eher symbolischen Charakter. Edmund unterliegt nicht aufgrund der größeren physischen Kraft des Bruders, vielmehr bekundet sich darin eine moralische Schwäche[2].
Das Gefecht der beiden Brüder läuft nach einer genau eingehaltene Zeremonie ab, wie sie - vom Aufruf des Herolds bis hin zum Waffengang - im elisabethanischen Schrifttum vorgezeichnet ist[3]. In Peter Brooks Filmversion von King Lear wird auf den offiziellen und gehobenen Charakter des Duells verzichtet. Hier kämpfen die beiden Brüder mit Beilen gegeneinander[4]. Dadurch wird der Gegensatz zu dem sich anschließenden würdelosen Streit zwischen Goneril und ihrem Gatten etwas gemindert.

---

1. Dazu auch G.W. Arms, "Shakespeare's King Lear V,3".
2. G. Kosinzev ("Hamlet and King Lear: Stage and Film", S. 198) veranschlagt für den Sieg Edgars auch den Beistand von Lear und Cordelia in ihrer gerechten Sache.
3. Vgl. dazu H. Oppel, Die Gerichtsszene in 'King Lear', S. 21f; dort auch weitere Literaturangaben sowie Hinweise auf zeitgenössische Literatur. Auf den Bezug zu Orlando Furioso verweist A.S. Cairncrois, "Shakespeare and Ariosto", S. 178f. R.V. Utterback ("Edmund: A Most Vile Traitor", S. 2o2) erwähnt die gängige Rechtspraxis, nach der zu Shakespeares Zeit ein "trial by combat" zwar nicht mehr üblich ist, aber noch den gleichen juristischen Status hat wie ein ordentliches Gerichtsverfahren.
4. Vgl. W. Chaplin, "Our Darker Purpose: Peter Brook's King Lear", S. 177.

Während Albany weiterhin seine Güte beweist und dem Gefallenen noch die Möglichkeit zu Reue und Geständnis geben will[1], ficht Goneril nicht nur die Rechtmäßigkeit des Gefechts an, sondern beharrt auch eigensinnig auf ihren vermeintlichen Rechten, die auch durch ihre barschen und überheblichen Worte nicht an Überzeugungskraft gewinnen.
Ganz anders wirkt dagegen der Wortwechsel der beiden Brüder, der sich an den Zweikampf anschließt. Er ist gekennzeichnet durch eine würdige Grundhaltung der beiden Kontrahenten, die für Edmund eigentlich überraschend kommt. Er akzeptiert seine Niederlage und bekundet mit einem ersten Eingeständnis seiner Schuld (161-162) einen beachtlichen Gesinnungswandel. Edgar begegnet dieser Einstellung mit dem großmütigen "Let's exchange charity" (167).
Die Umstände von Gloucesters Tod sind ein Zeichen dafür, daß er seine Schuld gesühnt hat. Er stirbt an einem Übermaß von Gefühlen: der Freude darüber, daß er den geliebten Sohn wiedersieht, und dem Kummer über die Zeit der Zwietracht und der Leiden. Da Edgar aber bezeugt, "his flaw'd heart.../Burst smilingly" (195-198), erscheint sein Tod in einem versöhnlichen Licht,das auch über sein ganzes Leben einen Schimmer der Erfüllung breitet[2].

223-257 Der Tod der Schwestern

Diese Passage in ihrem geradezu hektischen Verlauf mutet wie eine Folge von Kettenreaktionen an. Der Bericht des Gentleman, Goneril habe ihre Rivalin vergiftet und dann Selbstmord verübt, veranlaßt Albany dazu, die Leichen herbeischaffen zu lassen. Dieser Anblick im Zeichen der Endgültigkeit gibt Edmund die Kraft zu einem vollen Geständnis.

---

1. Vgl. L. Kirschbaum, "Albany", S. 28.
2. Vgl. R.A. Peck, "Edgar's Pilgrimage", S. 232.

Wenn Gloucesters Verhalten im Sterben Rückschlüsse auf sein Leben erlaubt, so trifft dies besonders auch auf die Umstände von Goneris Tod zu. Ihr Selbstmord entspringt nicht der Einsicht, für den Frevel büßen zu müssen. Sie sieht vielmehr durch die Niederlage Edmunds ihre eigenen Hoffnungen zerstört und beendet ihr Leben, da es ihr nun nicht mehr lebenswert erscheint. Dabei ist jedoch festzustellen, daß sie selbst kurz vor ihrem Tod noch kühl und beherrscht bleibt. Sie beharrt weiterhin auf ihren Rechten gegenüber Albany und zeigt keinerlei Gefühlsbewegung[1]. Zugleich entzieht sie sich mit ihrem Freitod einer Bestrafung durch Albany, der von ihrem Ehebruch weiß. Auffallend ist indessen, daß sie im Tod den Mord an Regan gesteht. Möglicherweise tut sie diesen für sie unerwarteten Schritt deshalb, weil sie einsieht, daß diese Tat völlig sinnlos gewesen ist. Wahrscheinlicher ist allerdings, daß sie, wie auch die Reaktion Edmunds zeigt, dem Geliebten ein letztes Zeichen ihrer Zuneigung geben will.
Die letzten Worte des sterbenden Verräters werden von den Kritikern unterschiedlich bewertet. Auf der einen Seite wird sein plötzlicher Gesinnungswandel betont und sein Vorsatz gelobt, vor dem Tod noch etwas Gutes zu vollbringen. So führt etwa R. Matthews[2]

---

1. Dagegen sieht M.D. Faber ("Some Remarks on the Suicide of King Lear's Eldest Daughter", S. 316) Wut und Enttäuschung als die treibende Kraft für ihren Selbstmord an. Zum Tod der Bösen allgemein bei Shakespeare und besonders in King Lear vgl. C. Leech, "The Invulnerability of Evil". K. Myrick ("Christian Pessimism in King Lear", S. 65f) nimmt Bezug auf Henry Smiths Sermon on Nebuchadnezzar, wo in dem plötzlichen Tod eines Schuldigen das Wirken eines providentiellen Ordnungsprinzips gesehen wird. Ebenso wie es dieses Traktat beschreibt, sterben die Bösen in King Lear in einem Augenblick, da sie eine frevlerische Tat begehen und sich dabei sicher wähnen.
2. "Edmunds's Redemption in King Lear".

den Umschwung in Edmunds Verhalten auf eine wirkliche Änderung seiner Anschauungen zurück, die durch die jüngsten Ereignisse einen Wandel erfahren haben[1]. Andererseits wird geltend gemacht, daß er doch nur wieder an sich selbst denke und den Triumph auskoste, daß er, der ungeliebte Sohn, gleich von zwei Frauen bis in den Tod hinein geliebt worden ist[2]. So sind für R.J. Bauer[3] Edmunds Worte nicht ganz frei von egoistischen Motiven, da es sonst für ihn nichts mehr zu retten gibt: "In defeat he makes a last-minute attempt to undo his villainous design on the lives of Lear and Cordelia...". Gleichwohl ist zu berücksichtigen, daß sich Edmund sehr viel Zeit läßt, ehe er seinen Mordplan enthüllt, und selbst dann noch einen Teil der Schuld auf Goneril abwälzt[4].

Der Übergang zum letzten Teil dieser Szene ist gekennzeichnet durch einen letzten Schlag der unberechenbaren Götter: Albanys ausdrückliche Bitte um den Schutz Cordelias wird damit beantwortet, daß Lear mit der toten Lieblingstochter in den Armen die Bühne betritt.

---

1. H. Gardner ("King Lear", S. 16ff) hält die 'gute Tat' Edmunds für "beautiful in itself", obwohl sie letztlich nicht zum Guten führt. Ein wirkliches Bedürfnis Edmunds nach moralisch gutem Handeln betonen auch u.a. J.E. Hankins, "Shakespeare's King Lear V,3", S. 48; C.N. Coe, Shakespeare's Villains, S. 6o; G. Bush, Shakespeare and the Natural Condition, S. 91; S. Armens, Archetypes of Family in Literature, S. 162.
2. Vgl. z.B. K. Brinkmann, Erläuterungen zu Shakespeares 'King Lear', S. 68.
3. "'Despite of Mine Own Nature'", S. 65.
4. W.F. McNeir ("The Role of Edmund in King Lear", S. 2o6ff) analysiert die auf verschiedenen Ereignissen begründete Reue Edmunds, um zu dem Schluß zu gelangen: "Edmund in the end makes fitful progress toward knowledge, lapses into ignorance, and fails in a last desperate reach for redemption"(S. 215).

258-327 Der tragische Schluß

Über dem Ausgang der Tragödie liegt die abgründige Trauer um Lear und Cordelia. Während der König am Tod seiner geliebten Tochter zerbricht, sind die Umstehenden um Fassung bemüht, das Entsetzliche zu ertragen. Mag auch Albany, der hier im Sinne aller spricht, die Überzeugung bekunden, daß man Lear in so übergroßem Schmerz sich selber überlassen müsse (293-294), ist doch Kent darum bemüht, Lear durch die Enthüllung seiner Identität und seine Treuebeweise Trost zu spenden. Er muß allerdings erkennen, daß dieser Wunsch, seinem Herrn beizustehen, zum Scheitern verurteilt ist. Nachdem Lear ihn zurechtgewiesen hat, da er den Bemühungen um die Wiederbelebung Cordelias hinderlich sei, schließt sich ein Wortwechsel an, der nicht eigentlich als Gespräch bezeichnet werden kann, und der mit Lears unbeteiligten und beziehungslosen Worten verdeutlicht, daß der König sich bereits nicht mehr in der realen Welt befindet. So bleibt dem Diener zuletzt nur die Wahl, seinem Herrn in den Tod zu folgen.
Als Lear mit der toten Cordelia in seinen Armen die Bühne betritt[1], zeigt sich, daß er nichts anderes mehr wahrzunehmen vermag als den einzigen Inbegriff seiner Liebe. Das Gefühl der Ausweglosigkeit steht in schneidendem Kontrast zu seiner Hoffnung, doch noch Leben in ihr zu entdecken. Seine ersten Verse zeugen von diesem Widerspruch: zum einen benutzt er mehrere Konditionalsätze, die noch die Möglichkeit des Lebens andeuten, zum anderen wiederholt er oft dieselben kurzen Worte und Wendungen, die seine Ratlosig-

---

1. In der Fernsehproduktion von Peter Brook aus dem Jahre 1953 findet sich eine mehr oder weniger geschmacklose Variante, die anschließend auch von anderen Regisseuren übernommen worden ist: hier trägt der Vater seine Tochter nicht, sondern schleift sie hinter sich her; vgl. F. Wadsworth, "Sound and Fury: King Lear on Television", S. 267.

keit und seine Pein verdeutlichen. Bei der Suche nach einem Lebenszeichen bedient er sich kleinster Details: des Hauchs auf einem Spiegel, einer Feder, und schließlich mustert er wie verzaubert die Lippen der Toten, die er bei der Reichsteilung des Hochmuts bezichtigt hatte. P. Böse-Hölzel[1] wertet dies als ein Zeichen dafür, daß er sich auch im Tod noch an den schönen Wahn klammert. Dagegen wird man eher annehmen dürfen, daß Lear zu diesem Zeitpunkt nur noch bedingt in der Realität lebt, daß ihn vielmehr die beseligende Einheit mit Cordelia in einen Zustand versetzt, in dem die konkreten Erscheinungen von einem neuen, symbolisch-transzendenten Licht überstrahlt werden. Auf diese Weise ist bereits der lebende Vater mit seiner Tochter vereint, obwohl sich die eigentliche und untrennbare Verbindung erst mit seinem Tod vollziehen wird[2]. In diesem Sinne ist auch zu verstehen, daß Lear nicht so sehr den schmerzlichen Verlust als solchen beklagt, sondern vielmehr die schnöde Tilgung eines Lebens, das noch viele Zeichen der Liebe und Güte verspricht (3o5f)[3].
Eine Besonderheit in Lears Klagen ist der verzweifelte Ausruf: "And my poor fool is hanged" (3o6). In der Sekundärliteratur werden diese Worte unterschiedlich gewertet. Wenn etwa R.F. Fleissner[4] in einem Aufsatz aus dem Jahre 1963 sich dafür entscheidet,

---

1. "Der Wahn in Shakespeares großen Tragödien", S. 714.
2. Dazu auch P. Alexander, Shakespeare, S. 234.
3. E. Milne ("On the Death of Cordelia") stellt Cordelias Tod unter Berücksichtigung verschiedener Quellen und der Aufführungspraxis besonders des 18. Jahrhunderts dar. Für H.W. Donner ("'Is This the Promised End?': Reflections on the Tragic Ending in King Lear", S. 5o7f) ist der Tod eine von Shakespeare wohlbedachte Notwendigkeit, damit die Vielzahl der geschehenen Verbrechen dem Zuschauer gewärtig bleibt und nicht durch einen versöhnlichen Schluß verblaßt.
4. "Lear's 'Poor Fool' As the Poor Fool".

Lear denke an den Verlust des Narren, so revidiert er seine eigene frühere Auslegung, unter Hinweis auf Dickens' The Old Curiosity Shop eine Identifikation von Tochter und Narr anzunehmen[1]. Eine eindeutige Zuordnung scheint allerdings kaum möglich zu sein. Vielmehr dürfte Shakespeare ganz bewußt eine gewisse Ambiguität intendiert haben[2]. Im gesamten Verlauf der Tragödie gibt es vielschichtige Bezugspunkte zwischen beiden Figuren[3]. Somit ist durchaus denkbar, daß Lear kurz vor seinem Tod, als seine tiefgreifende Entwicklung abgeschlossen ist, die Zuneigung und Opferbereitschaft der Tochter in Gedanken mit dem Narren verbindet, den die gleichen Qualitäten auszeichnen[4].

Wenn die letzten Worte des Königs unterschiedlich interpretiert werden, sind erst recht die Umstände seines Todes divergierenden Auslegungen ausgesetzt. Verschiedentlich wird der Sterbende mit Gloucester verglichen, da beide an der Spannung zwischen Freude und Trauer zerbrechen[5]. Es ist zwar unverkennbar, daß Lear zwischen extremen Gefühlen hin- und hergerissen ist, doch muß man den bedeutsamen Unterschied zwischen beiden Vätern beachten: während Gloucester dem liebenden Sohn gegenübersteht, hält Lear die tote Tochter in den Armen. Lear muß erkennen, daß seine beglückende Vision einer nie mehr endenden Gemeinsamkeit, die sich auch im Kerker bewährt, zunichte geworden ist. Dieses schmerzli-

---

1. "Fancy's Knell", S. 127; "The 'Nothing' Element in King Lear", S. 69. Dagegen klammert R. Gard ("The 'poor Fool'") den Bezug zum Narren ganz aus.
2. Diese Annahme vertritt auch J.W. Bennett, "The Storm in King Lear", S. 154.
3. So verweist etwa C.R. Lyons ("The Folly of Love in King Lear", S. 48) auf die "sweet folly" von Cordelias Liebe.
4. Dazu auch T. Oyama, "The World of Lear's Fool", S. 29f.
5. Vgl. dazu bes. G. Smith, "A Note on the Death of King Lear"; J. Stampfer, "The Catharsis of King Lear", S. 4.

che Bewußtsein bereitet ihm körperliche Qual, sodaß er um Linderung bittet (31o)[1]. Man wird annehmen dürfen, daß er zu diesem Zeitpunkt seinen nahen Tod verspürt, der ihm die Möglichkeit bietet, mit Cordelia vereint zu sein[2]. In diesem Sinne ist sein beglückter Hinweis auf die Lippen der Tochter zu verstehen als Ausdruck der Überzeugung, daß eine Wiedergeburt oder Erneuerung des gemeinsamen Lebens bevorsteht[3]. Lear stirbt somit erfüllt, da er weiß, daß Cordelias geistiges Leben in ihm - wie auch in der gesamten Menschheit - Fortbestand haben wird[4]. Die Annahme, Lear sterbe in der Illusion, daß seine Tochter ins Leben zurückkehre[5], steht in einem gewissen Spannungsverhältnis zur reunion-scene, in der er von "a soul in bliss" (IV,7,46) gesprochen hat.

---

1. J. W. Harvey ("Lear and Cordelia") will diese Aufforderung auf Cordelia bezogen wissen. Dagegen sollte man sie eher als Ausdruck der eigenen physischen wie psychischen Schwäche ansehen, wobei durch die Parallelstelle auf der Heide, als Lear beim Anblick von Poor Tom die Kleider ablegt, auch die geistige Entwicklung des Protagonisten einzubeziehen ist.
2. J.W. Velz ("Division, Confinement, and the Moral Structure of King Lear", S. 1o6) spricht davon, daß der Knopf die Fesseln gelöst hat, die Lear an das irdische Leben binden.
3. Dazu auch H. Glunz, Shakespeares Staat, S. 68; H.L. Hennedy, "King Lear: Recognizing the Ending", S. 375.
4. P.T. Roberts, "The Redemption of King Lear", S. 2o4f. Ähnlich stuft P. Rackin ("Delusion As Resolution in King Lear", S. 34) den Tod des Königs als "triumphant" ein, "because his final assertion of faith...is a completely creative act". Im Gegensatz dazu bewertet N. Brooke ("The Ending of King Lear", S. 84f) den Tod als endgültig und gibt Lears Ende als trostlos aus.
5. Vgl. M. Doran "Command, Question, and Assertion in King Lear", S. 77;R. Jenkins, "The Socratic Imperative and King Lear", S. 93; A.C. Bradley, Shakespearean Tragedy, S. 241. Bei J.T. Spikes ("Bradleyism at Mid-Century") findet sich eine Darstellung ver-

b.w.

Die Auffassung, daß Lear letztlich an der Trauer über den schmerzlichen Verlust zerbricht[1], wird nur bedingt der überaus komplexen Anlage des Schlusses gerecht.
Die Frage, welche Gedanken und Empfindungen den sterbenden Lear erfüllen, ist nicht nur bedeutsam für die Figur des Königs, sondern wirft auch ein entscheidendes Licht auf den Ausgang der Tragödie wie auf deren Gesamtkonzeption überhaupt. Wenn Lear bis zuletzt glaubt, mit Cordelia von nun an für immer vereint zu sein, so wäre dies ein Zeichen dafür, daß trotz aller Härten doch ein gewisses versöhnliches Element enthalten ist[2]. Somit rückt King Lear in die Nähe der Romanzen: hier wie dort wird die anfängliche Harmonie gründlich zerstört, nach zahlreichen Wechselfällen wird dann aber eine neue Ordnung erstellt, in der aber immer das Bewußtsein von nicht wieder gut zu machenden Verlusten spürbar bleibt, zugleich aber auch durch die Personenkonstellation oder durch inhaltliche Momente der Bezug zum Anfang geknüpft wird. Daher scheint es erlaubt, die Schlußszene von King Lear unter einem bestimmten Blickwinkel mit der division-scene zu vergleichen. Beide Male zeigt sich Lear erschüttert durch das Schweigen seiner Lieblingstochter. Während aber diese Stille in der Schlußszene nur die Ausweglosigkeit spürbar macht, verheißt der von Edgar geäußerte Vorsatz, in einer solchen Situation nur Herz und Gefühl sprechen zu lassen, Gutes. Das ist wie ein Echo zu den gleichgesinnten Worten aus Cordelias Mund, die die Tragödie ins Rollen brachten[3]. Die Ungewißheit der künftigen Ereignisse bringen auch

---

schiedener Positionen der Forschung, die sich weitgehend an Bradley orientieren.

1. Vgl. M. Savvas, "King Lear As a Play of Divine Justice", S. 562.
2. Dafür spricht auch, daß alle Bösen zugrunde gehen, und zwar unter unwürdigen Umständen.
3. Ähnlich werden in Kosinzevs Film die letzten Verse nicht gesprochen, sondern in eine "sinnvolle Bewegung um Edgar" umgesetzt. (G. Seehase, "Entwicklungsprozesse", S. 96.)

die drei Überlebenden am Schluß von King Lear zum Ausdruck, als sie die Nachfolge im Amte antreten: sie übernehmen ohne große Begeisterung diese Aufgabe, sofern sie es überhaupt tun, und sind sich darüber im klaren, daß die Wunden nur unvollkommen zu heilen sind. Mehr noch, sie deuten mit dem Wissen um ihren baldigen Tod an, daß ein Leben in einer Welt voller Schrecken und Elend nicht erstrebenswert ist[1]. Zugleich sind sich die künftigen Regenten bewußt, daß das menschliche Leben ohne die Unterstützung höherer Mächte nicht zu meistern ist[2]. Der Hinweis auf das Jüngste Gericht (246) drückt die Hoffnung aus, daß am Ende allen Daseins doch noch eine verläßliche Gerechtsamkeit walten wird[3].
Am Schluß von King Lear bleibt allerdings offen, ob dieses Vertrauen auch gerechtfertigt ist. Somit verschmelzen am Ende der Tragödie Zweifel und Gewißheit zu einer untrennbaren Einheit. Wie in den Romanzen läßt der Dramatiker keine zuverlässigen Prognosen zu[4]. Die einzige Verläßlichkeit ist das Wissen darum, daß im menschlichen Leben das Böse seinen Fortbestand haben wird, aber auch das Gute und Heile ihre wundersamen Wirkungen zu tun vermögen.

---

1. Eine Umfassende Deutung unter Einbezug verschiedener Lesarten bei. H. Oppel, Die Schlußverse von 'King Lear', S. 26ff. Diese Abhandlung analysiert die Schlußverse in Hinblick auf Fragen der Textkritik, der Interpretation und der Übersetzung.
2. Dies ist ein Grundgedanke, der sich gleichfalls und sogar in verstärkter Form in den Romanzen findet.
3. Vgl. dazu bes. H. Oppel, Die Gerichtsszene in 'King Lear', S. 23f.
4. Dazu auch C.L. Marks, "'Speak What We Feel': The End of King Lear", S. 166; J.D. Rosenberg, "King Lear and His Comforters", S. 144.

Bibliographie

I. Lear-Editionen

Brooke, C.F. Tucker, and Phelps, W.L., eds.,'King Lear', Yale Shakespeare, New Haven, Connecticut, 1947.

Duthie, G.J. ed., 'King Lear', Oxford 1949.

Duthie, G.J., and Wilson, J. Dover, eds., 'King Lear', New Cambridge Shakespeare, Cambridge 1960.

Fraser, Russell, ed., 'King Lear', Signet Shakespeare, New York 1963.

Furness, H.H., 'King Lear', New Variorum Shakespeare, Philadelphia 1880.

Halio, Jay L., ed., 'King Lear', Edinburgh 1973.

Harbage, Alfred, ed., 'King Lear', Baltimore 1958.

Hinman, Charlton, ed., 'King Lear', 1608, Pied Bull Quarto, Shakespeare Quarto Facsimiles, No. 1, Reprint Oxford 1964.

Hunter, G.K., ed., 'King Lear', New Penguin Shakespeare, Harmondsworth 1972.

Kittredge, G.L., ed., 'King Lear', New York 1940.

Muir, Kenneth, ed., 'King Lear', New Arden Shakespeare, Ninth Edition, London 1975.

Ridley, M.R., ed., 'King Lear', New Temple Shakespeare, London 1935.

Vietor, Wilhelm, ed., 'King Lear': Parallel Texts of the First Quarto and the First Folio, Third Edition, Marburg 1937.

Wright, L.B., and Freund, V.L., eds., The Tragedy of King Lear, The Folger Library General Reader's Shakespeare, New York 1957.

II. Lear-Studien

Abenheimer, Karl M., "On Narcissism - Including an Analysis of Shakespeare's King Lear", British Journal of Medical Psychology 2o, 1945, S. 322-329.

Adams, John C. "The Original Staging of King Lear", in: McManaway, Giles E./ Willoughly, Edwin E., eds., Joseph Quincy Adams Memorial Studies, Washington 1948, S. 315-335.

Adams, Robert P., "King Lear's Revenges", Modern Language Quarterly 21, 196o, S. 223-227.

Alexander, Peter, Shakespeare, London, New York, Toronto 1964 [S. 23o-234: "King Lear"].

Allgaier, Johannes, "Is King Lear an Antiauthoritarian Play?", PMLA 88, 1973, S. 1o33-1o39.

Alpers, Paul, "King Lear and the Theory of the 'Sight Pattern'", in: Brower, Reuben A./ Poirier, Richard, eds., In Defense of Reading, New York 1962, S. 133-152.

d'Amico, Masolino, "Una nuova lettura del Lear", Paragone Letteratura 2o, 197o, 244, S. 57-82.

Amon, Frank, 'Othello', 'Macbeth', 'King Lear': A Formal Approach, Diss. Case Western Reserve University 1969.

Andersen, Martha, Commonplace and Community: Journeys in 'King Lear', Diss. Yale University 1971.

Andersen, Martha, "'Ripeness Is All': Sententiae and Commonplaces in King Lear", in: Colie, Rosalie L./ Flahiff, F.T., eds., Some Facets of 'King Lear': Essays in Prismatic Criticism, Toronto UP 1974.

Anderson, D.M., "A Conjecture on King Lear IV,2,57", Notes and Queries 199, 1954, S. 331.

Anderson, Peter S., "The Fragile World of Lear", Comparative Drama 5, 1971/72, S. 269-282.

Andrews, Michael, "Lear's Wheel of Fire and Centaur Daughters", Renaissance Papers 1965, S. 21-24.

Andrews, M.C., "'And I'll Go to Bed at Noon'", Notes and Queries 25, 1978, S. 149-151.

Anshutz, H.L., "Cordelia and the Fool", Research Studies 32, 1964, S. 24o-26o.

Armens, Sven, Archetypes of Family in Literature, Seattle, London 1966, [S. 149-189: "King Lear"].

Arms, G.W., "Shakespeare's King Lear V,3", The Explicator 3, 1944, it. 21.

Armstrong, Marion, "Unbearable Masterpiece", The Christian Century 89, 1972, S. 673-674.

Arnold, Judo, "How Do We Judge King Lear?", Criticism 14, 1972, S. 2o7-226.

Aronson, Alex, "Shakespeare and the Ocular Proof", Shakespeare Quarterly 21, 197o, S. 411-429.

Asimov, Isaac, Asimov's Guide to Shakespeare, Gordon City, New York 197o, [Bd. II, S. 3-52: "King Lear"].

Atkinson, Dorothy F., "King Lear: Another Contemporary Account", Journal of English Literary History 3, 1936, S. 63-66.

Atwood, Norman R., "Cordelia and Kent: Their Fateful Choice of Style", Language and Style 9, 1976, S. 42-54.

Augustin, Alexander, Der Einfluß der Quellen auf Shakespeares Bilder und Motive, Diss. Hamburg 1966, [S. 163-199: "King Lear"].

d'Avanzo, Mario L., "'He Mildews the White Wheat': King Lear III, 4,11o-124", Shakespeare Quarterly 28, 1977, S. 88-89.

Backer, Franz de, "Over Koning Lear", Miscellanea J. Gessler 1, 1948, 2, S. 141-145.

Bains, Y.S., "Tragedy and Human Nature in William Shakespeare's King Lear", Literature and Ideology 13, 1972, S. 59-7o.

Baker, James V., "An Existential Examination of King Lear", College English 23, 1962, S. 546-55o.

Bald, R.C., "'Thou, Nature, Art My Goddess': Edmund and Renaissance Free-Thought", in: McManaway, Giles E./ Willoughly, Edwin, E., eds., Joseph Quincy Adams Memorial Studies, Washington 1948,

S. 337-349.

Baldini, Gabriele, "Marginalia per l'ultima lettura di Lear", in: Gabrieli, Vittorio, ed., Friendship's Garland, Bd. 1, Rom 1966, S. 161-174.

Banu, Georg, "Marele concurs al lui Lear", Tribuna 17, 9, Mar.11.

Barish, Jonas A./ Waingrow, Marshall, "'Service' in King Lear", Shakespeare Quarterly 9, 1958, S. 347-355.

Barron, Frank/ Rosenberg, Marvin, "King Lear and His Fool: A Study of the Conception and Enactment of Dramatic Role in Relation to Self-Conception", Educational Theatre Journal 22, 197o, S. 276-283.

Battenhouse, Roy W., Shakespearean Tragedy: Its Art and Its Christian Premises, Bloomington, London 1969, [S. 269-3o3: "Moral Experience and Its Typology in King Lear"].

Bauer, Robert J. , "'Dispite of Mine Own Nature': Edmund and the Orders, Cosmic and Moral", Texas Studies in Literature and Language 1o, 1968, S. 359-366.

Baylay, John, "King Lear and Father Sergius: A Parallel", Forum for the Modern Language Studies 4, 1968,S. 64-69.

Benet, Juan, "Cordelia Khan", Cuadernos Hispanoamericanos 77, 1969, 231, S. 5o3-521.

Bennett, Josephine Waters, "The Storm Within: The Madness of Lear", Shakespeare Quarterly 13, 1962, S. 137-155.

Bergeron, David, "King Lear and John Hall's Casebook", Shakespeare Quarterly 23, 1972, S. 2o6-2o7.

Berman, Ronald S., "Sense and Substance in King Lear", Neuphilologische Mitteilungen 65, 1964, S. 96-1o3.

Berns, Laurence, "Gratitude, Nature, and Piety in King Lear", Interpretation 3, 1972, S. 27-51.

Berryman, John, "Shakespeare's Greek", Times Literary Supplement 2.2.1946, S. 151, [zu King Lear III,6,6].

Besser, Gretchen R., "Lear and Goriot: A Re-Evaluation", Orbis Litterarum 27, 1972, S. 28-36.

Bickersteth, Geoffrey L., "The Golden World of King Lear", Proceedings of the British Academy 32, 1946, S. 147-171.

Bieman, Elizabeth, "The Alienation of Lear: King Lear, Act Two, Scene Four", Mosaic 2, 1968, S. 11o-122.

Blau, Herbert, "A Subtext Based on Nothing", The Tulane Drama Review 8, 1963, S. 122-132.

Blissett, W.F., "Recognition in King Lear", in: Colie, Rosalie L./ Flahiff, F.T., eds., Some Facets of 'King Lear: Essays in Prismatic Criticism, Toronto UP 1974, S. 1o3-116.

Block, Edward A., "King Lear: A Study in Balanced and Shifting Sympathies", Shakespeare Quarterly 1o, 1959, S. 499-512.

Blok, Alexander, "Shakespeare's King Lear: A Speech to the Actors", Educational Theatre Journal 19, 1967, S. 37o-375.

Boddy, Margaret, "Cordelia's Death and the Problem of Succession", Notes and Queries 15, 1968, S. 431-432.

Böse-Hölzel, Petra, "Der Wahn in Shakespeares großen Tragödien King Lear, Othello, Hamlet und Macbeth", Studium generale 2o, 1967, S. 7o9-723.

Bonheim, H., The 'King Lear' Perplex, San Francisco 196o.

Bradbrook, F. W., "Shylock and King Lear", Notes and Queries 4, 1957, S. 142-143.

Bradley, A.C., Shakespearean Tragedy, London 195o, [S. 243-33o: "King Lear"].

Brady, William E., "King Lear's Definition of 'The Good Years'", Shakespeare Quarterly 21, 197o, S. 485-497.

Braun, Margareta, "'This Is Not Lear': Die Leargestalt in der Tateschen Fassung", Shakespeare-Jahrbuch Ost 99, 1963, S. 3o-56.

Brien, Alan, "Lear's Tragedy", The Spectator 6766, 1958, S. 263.

Brien, Alan, "Simulation in the Fields", The Spectator 6843, 1959, S. 223-224.

Brinkmann, Karl, Erläuterungen zu Shakespeares 'King Lear', Dr. W. Königs Erläuterungen zu den Klassikern, Bd. 65, Hollfeld 1958.

Brisman, Leslie, "A Better Way: King Lear IV,3,2o", Shakespeare Quarterly 23, 1972, S. 2o5-2o6.

Brockbank, Philip, 'Upon Such Sacrifices', Proceedings of the British Academy, Bd. 62, Oxford UP 1976.

Brooke, Nicholas, Shakespeare:'King Lear', Studies in English Literature, Nr. 15, London 1963.

Brooke, Nicholas, "The Ending of King Lear", in: Bloom, Edward, ed., Shakespeare 1564-1964, Providence R.I. 1964, S. 71-87.

Brown, B. Goulding, "King Lear IV,3,29-32", Times Literary Supplement, 23.12.1944, S. 619.

Brown, Huntington, "Lear's Fool: A Boy, Not a Man", Essays in Criticism 13, 1963, S. 164-171.

Brown, Jack R., "Shakespeare's King Lear III,6,47", The Explicator 23, 1964, it. 32.

Brown, John Mason, Seeing More Things, New York 1948, [zu King Lear: S. 249-254].

Brown, Stephen J., "Shakespeare's King and Beggar", Yale Review 64, 1975, S. 37o-395.

Bryant, Peter, "Nuncle Lear", English Studies in Africa 2o, 1977, S. 27-41.

Buckley, G.T., "'These Late Eclipses' again", Shakespeare Quarterly 13, 1962, S. 253-256.

Buckley, G.T., "Was Edmund Guilty of Capital Treason?", Shakespeare Quarterly 23, 1972, S. 87-94.

Bullough, Geoffrey, "King Lear and the Annesley Case: A Reconsideration", in: Kolb, Eduard/ Hasler, Jörg, eds., Festschrift Rudolf Stamm, Bern, München 1969, S. 43-49.

Burckhardt, Sigurd, Shakespearean Meanings, Princeton, New York 1968, [S. 237-259: "King Lear: The Quality of Nothing"; zur Sprache Lears auch S. 273-277].

Burke, Kenneth, "King Lear: Its Form and Psychosis", Shenandoah 21, 1969, S. 1-18.

Byrd, David, "Weed Imagery in King Lear", Antigonish Review 2,

1971, S. 14-26.

Byrne, M.St.Clare, " King Lear at Stratford-on-Avon 1959", Shakespeare Quarterly 11, 1960, S. 189-206.

Cahill, Sister M. Angeline, Tragic Effect and Poetic Justice Theoretically and in 'King Lear': Twixt Two Extremes of Passion, Joy and Grief, Diss. Boston College 1942.

Cairncrois, Andrew S., "Shakespeare and Ariosto: Much Ado about Nothing, King Lear, and Othello", Renaissance Quarterly 29, 1976, S. 178-182.

Calarco, N. Joseph, Tragic Being: Appollo and Dionysus in Western Drama, Diss. Minnesota 1966, [S. 81-120: "The Tragic Universe of King Lear"].

Calendoli, Giovanni, "Re Lear non è un gigante, ma uomo fra uomini", La Fiera Letteraria 9,1956,7, S. 7.

Camden Carroll, "The Suffocation of the Mother", Modern Language Notes 63, 1948, S. 390-393.

Camden, Carroll, "Three Notes on Shakespeare: Twelfth Night V,1, 224, King Lear IV,2,39, Henry IV II,1,2", Modern Language Notes 72, 1957, S. 251-253.

Cameron, A.B., "The Value of Lear's Death", CEA-Critic 35, 1973, 3, S. 16-19.

Campbell, Oscar James, "The Salvation of Lear", Journal of English Literary History 15, 1948, S. 93-109.

Campbell, Lewis, Tragic Drama in Aeschylos, Sophocles, and Shakespeare, New York 1965, [S. 247-266: "King Lear"].

Carrington, Norman Thomas, Shakespeare's 'King Lear', London 1962.

Cauthen, S.B., "'The Foule Flibbertigibbet': King Lear III,4,113; IV,1,60", Notes and Queries 5,1958, S. 98-99.

Chakravorty, Jagannath, "'Blow, Winds, and Crack Your Cheeks! Blow! Blow!': The Storm in King Lear", Shakespeare Translations 2, 1975, S. 85-100.

Chambers, R.W., 'King Lear', Glasgow 1940.

Chaplin, William H., "Form and Psychology in King Lear", Literature

and Psychology 19, 1969, S. 31.

Chaplin, William H., "Our Darker Purpose: Peter Brook's King Lear", Arion 1, 1973/74, S. 168-187.

Chapman, J.A., "King Lear", Nineteenth Century and After 142, 1947, S. 95-1oo.

Charnen, Maurice, "'Put Fresh Garments on Him': Nakedness and Clothes in King Lear", in: Colie, Rosalie L./ Flahiff, F.T., eds., Some Facets of'King Lear': Essays in Prismatic Criticism, Toronto UP 1974, S. 185-219.

Clemen, Wolfgang, "Cordelias Schweigen", Blätter des Bayrischen Schauspiels 8, 1961/62, S. 113-116.

Clemen, Wolfgang, "King Lear", in: Klein, Karl L., ed., Wege der Shakespeare-Forschung, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Bd. 115, Darmstadt 1971, S. 26o-283.

Clemshaw, Isabel B., "Literary Notes: King Lear", Theosophical Forum 29, 1951, S. 31-38.

Colie, Rosalie L, Shakespeare's Living Art, Princeton, New Jersey 1974, [S. 284-316: "'Nature's above Art in that Respect': Limits of the Pastoral Pattern", bes. S. 3o2-312].

Colie, Rosalie L., "The Energies of Endurance: Biblical Echo in King Lear", in: Colie, Rosalie L./ Flahiff, F.T., eds., Some Facets of 'King Lear': Essays in Prismatic Criticism, Toronto UP 1974, S. 117-144.

Colie, Rosalie L., "Reason and Need: King Lear and the 'Crisis of Aristocraty", in: Colie, Rosalie L./ Flahiff, F.T., eds., Some Facets of 'King Lear': Essays in Prismatic Criticism, Toronto UP 1974, S. 185-219.

Copeau, Jacques, "King Lear at the Théâtre Antoine", Educational Theatre Journal 19, 1967, S. 376-381.

Coursen, Herbert R. jr., "Malcolm and Edgar", Discourse: A Review of the Liberal Arts 9, 1968, S. 43o-438.

Coursen, Herbert R. jr., Christian Ritual and the World of Shakespeare's Tragedies, London 1976, [S. 237-313: "King Lear"].

Cox, Roger L., "King Lear and the Corinthian Letters", Thought 44, 1969, 1-2, S. 5-28.

Craig, Hardin, "The Composition of King Lear", Renaissance Papers 1961, S. 57-61.

Craik, T.W., "Cordelia as 'Last and Least' of Lear's Daughters", Notes and Queries 3, 1956, S. 11.

Creeth, Edmund, "Moral and Tragic Recognition: The Uniqueness of Othello, Macbeth, and King Lear", Papers of the Michigan Academy of Science, Arts, and Letters 45, 1959, S. 381-394.

Creeth, Edmund, Mankynde in Shakespeare, Athens 1976, [S. 111-151: "The King of Life in King Lear"].

Cummins, Thomas J. "In Search of Goneril's Mew", CEA-Critic 31, 1968, S. 4-5.

Cunningham, Henry, "King Lear III,7,65", Times Literary Supplement 19.3.1938, S. 188.

Cunningham J.V., "'Ripeness Is All'", in: Rabkin, Norman, ed., Approaches to Shakespeare, New York, Toronto, London 1964, S. 131-139.

Cutts, John P., "Lear's 'Learned Theban'", Shakespeare Quarterly 14, 1963, S. 477-481.

Cutts, John P., "The Fool's Prophecy: Another Version", English Language Notes 9, 1971, S. 262-265.

Danby, John F., "The Fool in King Lear", Durham University Journal 38, 1945, S. 17-24.

Danby, John F., "King Lear and Christian Patience", Cambridge Journal 1, 1948, S. 3o5-32o.

Danby, John F., Shakespeare's Doctrine of Nature: A Study of 'King Lear', London 1963.

Danson, Lawrence, Tragic Alphabet: Shakespeare's Drama of Language, New Haven, London 1974, [S. 163-197: "King Lear"].

Darby, Robert H., "Astrology in Shakespeare's Lear", English Studies 2o, 1938, S. 25o-257.

Davenpart, A., "Notes on King Lear", Notes and Queries 198, 1953, S. 2o-22.

Davidson, Clifford, "'My Poor Fool Is Hanged'", Universitas 1, 1963, S. 57-61.

Davis, Arthur G. The Royalty of Lear, New York 1974.

Delany, Paul, "King Lear and the Decline of Feudalism", PMLA 92, 1977, S. 429-44o.

Denney, Constance Dorothy Baldwin, The Dynamics of Shakespeare's Rhetoric: A Study of Judicial Debate in Four Plays, Diss. Stanford University 1972.

Dessen, Alan C., "Two Falls and a Trap: Shakespeare and the Spectacles of Realism", English Literary Renaissance 5, 1975, S. 291-3o7. [Zur Dover Cliff Scene]

Donawerth, Jane, "Diogenes the Cynic and Lear's Definition of Man: King Lear III,4,lol-lo9", English Language Notes 15, 1977, S. lo-14.

Donnelly, John, "Incest, Ingratitude, amd Insanity: Aspects of the Psychopathology of King Lear", Psychoanalytic Review 4o, 1955, S. 149-155.

Donner, H.W., "'Is This the Promised End?': Reflections on the Tragic Ending of King Lear", English Studies 5o, 1969, S. 5o3-51o.

Doran, Madeleine, "Command, Question, and Assertion in King Lear", in: Crane, Milton, ed., Shakespeare's Art, Chicago, London 1973, S. 53-78.

Doss, E. Sue, "More Sinned against Than Sinning?", South Central Bulletin 32, 1972, S. 2oo-2ol.

Dove, John Roland/ Gamble, Peter, "'Our Darker Purpose': The Division Scene in Lear", Neuphilologische Mitteilungen 7o, 1969, S. 3o6-318.

Draat, P.Fjin van, "King Lear and His Daughters", Englische Studien 7o, 1935/36, S. 352-357.

Draat, P. Fjin van, "King Lear", Anglia 61, 1937, S. 176-185.

Draat, P. Fjin van, "If Cordelia...: A Phantasy on What Might Have Been", Anglia 63, 1939, S. 134-143.

Draper, John W., "The Occasion of King Lear", Studies in Philology 34, 1937, S. 176-185.

Draper, John W., "The Old Age of King Lear", Journal of English and Germanic Philology 34, 194o, S. 527-54o.

Draper, John W., "Patterns of Humor and Tempo in King Lear", Bulletin of History Medecine 21, 1947, S. 39o-4o1.

Draper, John W., The Tempo-Patterns of Shakespeare's Plays, Anglistische Forschungen, Heft 9o, Heidelberg 1957, [S. 131-146: "King Lear"].

Driver, Tom F., "As Fies to Wanton Boys", The Reporter, 14.3.1963.

Dry, Helen, "Words in King Lear", Thoth 13, 1973,2, S. 11-17.

Dunn, E. Catherine, "The Storm in King Lear", Shakespeare Quarterly 3, 1952, S. 329-333.

Dye, Harriet, "The Appearance-Reality Theme in King Lear", English College 25, 1964, S. 514-517.

Eastman, Arthur, "King Lear's 'Poor Fool'", Publications of the Michigan Academy of Sciences, Arts, and Letters 49, 1964, S. 531-54o.

Echeruo, M.J.C., "Dramatic Intensity and Shakespeare's King Lear", English Studies in Africa 6, 1965, S. 44-5o.

Egan, Robert, Drama within Drama: Shakespeare's Sense of His Art in 'King Lear', 'The Winter's Tale', and 'The Tempest', New York, London 1975.

Eickhoff, Louise F.W.,"Lear and Cordelia", Times Literary Supplement, 12.12.1952, S. 819.

Ekeblad, Inga-Stina, "King Lear and Selimus", Notes and Queries 4, 1957, S. 193-194.

Elliott, G.R., "Initial Contrast in Lear", Journal of English and Germanic Philology 58, 1959, S. 251-263.

Elliott, G.R., Dramatic Providence in 'Macbeth', With a Supplementary Essay on 'King Lear', Princeton UP 196o.

Ellis, John C., Character and Action in 'Lear': A Reconsideration of Some Recent Criticism, Diss. Oregon 1959.

Ellis, John F., "The Gulling of Gloucester: Credibility in the Sub-Plot of King Lear", Studies in English Literature 1500-1900 12, 1972, S. 275-288.

Ellis, Roger, "The Fool in Shakespeare: A Study in Alienation", Critical Quarterly 10, 1968, S. 245-268.

Elton, William, "'Our Means Secure Us': King Lear IV,1,20", Neophilologus 47, 1963, S. 225-227.

Elton, William, "Lear's 'Good Years'", Modern Language Review 59, 1964, S. 177-178.

Elton, William, 'King Lear' and the Gods, San Marino, California 1966.

Emden, Cecil S., "Shakespeare and the Eye", Shakespeare Quarterly 26, 1973, S. 129-137.

Empson, William, "Fool in Lear", Sewanee Review 57, 1949, S. 177-214.

Empson, William, "'This'a Good Block'", Times Literary Supplement, 19.12.1952, S. 837.

Empson, William/ Muir, Kenneth/ Danby, John F./ Jones, Enroys, "Correspondence on King Lear", The Critical Quarterly 3, 1961, S. 67-75.

Empson, William, "Bastards and Barstards", Essays in Criticism 18, 1968, S. 236-237.

Everett, Barbara, "The New King Lear", Critical Quarterly 2, 1960, S. 325-339.

Faber, M.D., "Kent's Age", American Notes and Queries 3, 1964, S. 38-39.

Faber, M.D., "Some Remarks on the Suicide of King Lear's Eldest Daughter", The University Review (Kansas City) 39, 1967, S. 313-317.

Fairchild, Arthur H.R., "Social Institutions in King Lear", The University of Missouri Studies 19, 1944, S. 44-57.

Fähnrich, Hermann, "Verdis Re Lear", Neue Zeitschrift für Musik 123, 1962, S. 325-328.

Ferlita, E., The Theatre of Pilgrimage, New York 1971, [S. 13-33: "King Lear"].

Finkelstein, Sidney, "King Lear and the Common People", Mainstream 15, 1962, S. 7-19.

Fischer-Weimann, Waltraud, "Der Film König Lear: Aufgaben und Probleme der deutschsprachigen Synchronisation", Shakespeare-Jahrbuch Ost 1o9, 1973, S. 74-8o.

Flahiff, F.T., "Edgar: Once and Future King", in: Colie, Rosalie L./ Flahiff, F.T., eds., Some Facets of 'King Lear': Essays in Prismatic Criticism, Toronto UP 1974, S. 221-237.

Flanagan, Sarah Patricia, A Re-Interpretation of 'King Lear', Diss. Brown University 1957.

Fleissner, Robert F., "Fancy's Knell", Dickensian 58, 1962. S. 125-127. [Zu Lears "poor fool"].

Fleissner, Robert F., "The 'Nothing' Element in King Lear", Shakespeare Quarterly 13, 1962, S. 69-7o.

Fleissner, Robert F., "Lear's 'Poor Fool' as the Poor Fool", Essays in Criticism 13, 1963, S. 425-427.

Fleissner, Robert F., "King Lear's Love-Test: A Latin Derivation", Notes and Queries 15, 1968, S. 143-144.

Fleissner, Robert F., "The Rape of the Lock, I,16: A Parallel", American Notes and Queries 7, 1968, S. 23. [Zu King Lear III,6,83].

Fly, Richard D., "Revelation of Darkness: The Language of Silence in King Lear", Bucknell Review 2o, 197o, S. 73-91.

Fly, Richard D.,"'Beyond Extremity': A Reading of King Lear", Texas Studies in Literature and Language 16, 1974/75, S. 45-63.

Fort, J.B., "La signification de King Lear", Les langues modernes 42, 1948, S. 38-4o.

Fraser, Russell A., Shakespeare's Poetics in Relation to 'King Lear', London 1962.

Frazer, Winifred L., "King Lear and Hickey: Bridgegroom and Iceman", Modern Drama 15, 1972, S. 267-278.

Frazer, Winifred L., "King Lear's 'Good Block'", Shakespeare Quarterly 28, 1977, S. 354-355.

French, Carolyn S., 'King Lear': Poem or Play?, Diss. Stanford 1958.

French, Carolyn S., "Shakespeare's'Folly': King Lear", Shakespeare Quarterly 1o, 1959, S. 523-529.

Frost, William, "Shakespeare's Rituals and the Opening of King Lear", Hudson Review 1o, 1957/58, S. 577-585.

Frye, Dean, "The Context of Lear's Unbuttoning", Journal of English Literary History 32, 1965, S. 17-31.

Frye, Northop, "Nature and Nothing", in: Chapman, Gerald W., ed., Essays on Shakespeare, Princeton UP 1965, S. 35-58.

Gale, Robert L., "Prince and Pauper and King Lear", Mark Twain Journal 2, 1963, S. 14-17.

Gard, Roger, "The 'Poor Fool'", Essays in Criticism 14, 1964, S. 2o9.

Gardner, C.D., "No Worst There Is None: King Lear, an Experiment in Criticism", Theoria 36, 1971, S. 11-37.

Gardner, Helen, 'King Lear', The John Coffin Memorial Lecture, London 1966.

Garton, Charles, "Poor Tom in King Lear", Times Literary Supplement, 15.12.1961, S. 9o4.

Gascoigne, B., "King Lear", The Spectator 1611, 1962, S. 758.

Gaull, Marilyn, "Love and Order in King Lear", Educational Theatre Journal 19, 1967, S. 333-342.

Gellert, Roger, "Scofield's Lear", The New Statesman 1962, S. 715.

German, Sharon Kaehele, "The Upward Passage in King Lear", Ball State Teachers College Forum 5, S. 1o-15.

Geyer, Horst, Dichter des Wahnsinns: Eine Untersuchung über die dichterische Darstellbarkeit seelischer Ausnahmezustände, Göttingen, Frankfurt a.M., Berlin 1955, [S. 234-256: "Altersschwachsinn: Shakespeares King Lear"].

Gilder, R., "Piscator's King Lear", Theatre Arts 25, 1941, S. 96-97.

Gillespie, Peter Erskine, Man's Darker Purpose: A Reading of 'King Lear', Diss. Oregon 1971.

Ginger, J., "The Worlds of King Lear", Ibadan 2o, 1964, S. 2o-25.

Godshalk, W.L., "'Ripeness Is All'", Notes and Queries 14, 1967, S. 145.

Goldberg, S.L., An Essay on 'King Lear', Cambridge UP 1974.

Goldman, Michael, Shakespeare and the Energies of Drama, Princeton, New Jersey 1972, [S. 94-1o8: "The Worst of King Lear"].

Goldsmith, Robert Hillis, "Kent: Plain Blunt Englishman", Shakespeare Newsletter 1957, S. 12.

Gomme, Andor, "King Lear and His Comforters", Essays in Criticism 17, 1967, S. 113-117.

Gordon, G.S., "A Note on the World of King Lear", in: Chambers, Edmund, ed., Shakespearean Comedy and Other Studies, Oxford 1944, S. 116-128.

Gottschalk, Paul A., "The Universe of Madness in King Lear", Bucknell Review 19, 1971, S. 51-58.

Granville-Baker, Harley, Prefaces to Shakespeare, Bd. I, London 1958.

Green, André, "Lear ou les voi(es)x de la nature", Critique 27, 1971, S. 4-19.

Green, J.T., "The Power and the Glory of King Lear", Fort Hare Papers 5, 1972,3, S. 171-182.

Green, Lawrence D., "'Where's My Fool?': Some Consequences of the Omission of the Fool in Tate's Lear", Studies in English Literature 12, 1972, S. 254-274.

Greenfield, Thelma N., "The Clothing Motif in King Lear", Shakespeare Quarterly 5, 1954, S. 281-286.

Greenfield, Thelma N., "Nonvocal Music: Added Dimensions in Five Shakespeare Plays", in: McNeir, Waldo F./ Greenfield, Thelma N., eds., Pacific Coast Studies in Shakespeare, Oregon 1966, S. 1o6-121.

Greer, D., "A Spanish Song in King Lear", English Studies 58,

1977, S. 186-187.

Greg, Walter Wilson, "The Date of King Lear and Shakespeare's Use of Earlier Versions of the Story", The Library 2o, 1939, S. 377-4oo.

Greg, Walter Wilson, "Time, Place, and Politics in King Lear", Modern Language Review 35, 194o, S. 431-446.

Grinstein, Alexander, "King Lear's Impending Death", American Imago 3o, 1965, S. 121-141.

Gupta, S.C. Sen, Aspects of Shakespearean Tragedy, Calcutta, Oxford UP 1972, [S. 114-142: "Nature in King Lear"].

Gurland, Ingeborg, Das Gestaltungsgesetz von Shakespeares 'King Lear', Würzburg 1938.

Guyol, Hazel Sample, "A Temperance of Language: Goneril's Grammar and Rhetoric", English Journal 55, 1966, S. 316-319.

Habicht, Werner, "King Lear: Ist Cordelia eine Gefahr?", in: Habicht, Werner/ Schabert, Ina, eds., Sympathielenkung in den Dramen Shakespeares: Studien zur publikumsbezogenen Dramaturgie, Münchener Universitätsschriften, Bd. 9, München 1978, S. 1o3-111.

Hamblen, Abigail Ann, "Lear the Universal", The Cresset 3o, 1967, S. 15-18.

Hamilton, Donna B., "Some Romance Sources for King Lear: Robert of Sicily and Robert the Devil", Studies in Philology 71, 1974, S. 173-191.

Hammerle, Karl,"Transpositionen aus Shakespeares King Lear in Thomas Hardys Return of the Native", in: Koringer, Siegfried, ed., Studies in English Language and Literature, Presented to Prof. Dr. Karl Brunner, Wiener Beiträge zur englischen Philologie, 65, Wien, Stuttgart 1957, S. 58-74.

Hankins, John E., "Shakespeare's King Lear V,3", The Explicator 3, 1945, it. 48.

Hankins, John E., "Lear and the Psalmist", Modern Language Notes 61, 1946, S. 88-9o.

Hapgood, Robert, "The Choreography of King Lear: Patterns of Relationship and Isolation in Two Recent Productions in the United States", Shakespeare-Jahrbuch West 1976, S. 115-127.

Hardison, O.B., "Myth and History in King Lear", Shakespeare Quarterly 26, 1975, S. 227-242.

Hargreaves, H.A., "Visual Contradiction in King Lear", Shakespeare Quarterly 21, 197o, S. 491-495.

Harris, Arthur John, "Garrick, Colman, and King Lear: A Reconsideration", Shakespeare Quarterly 22, 1971, S. 57-66.

Harris, Duncan S., "The End of Lear and a Shape for Shakespearean Tragedy", Shakespeare Studies 9, 1976, S. 253-267.

Harrison, Charles T., "The Everest of Poems", Sewanee Review 75, 1967, S. 662-671. [Zu "King Lear"].

Harrison, Thomas L., "Titus and King Lear: A Study in Continuity", in: Thaler, A./ Sanders, N., eds., Shakespearean Essays, Knoxville 1964, S. 121-13o.

Harvey, John W., "Lear and Cordelia", Times Literary Supplement, 14. 11. 1956, S. 743.

Hathorn Richmond Y., "Lear's Equations", Centennial Review of Arts and Science 4, 196o, S. 51-69.

Hawkes, Terry, "'Love' in King Lear", The Review of English Studies 1o, 1959, S. 178-181.

Hawkes, Terence, "The Fool's Prophecy in King Lear", Notes and Queries 7, 196o, S. 331-332.

Hawkes, Terence, Shakespeare and the Reason, London 1964, [S. 16o-193: "King Lear"].

Hawkins, Sherman, "The Kingdom and Trials of Love: Theology in King Lear", University: A Princeton Magazine 19, 1963/64, S. 3-9.

Hazen, A.T., "Shakespeare's King Lear IV,1", The Explicator 2, 1943, it. 1o.

Hebert, Catherine A., "Shakespeare, King Lear III,4,161", The Explicator 34, 1975, it. 72.

Heilman, Robert B., "Shakespeare's King Lear IV,6,169", The Explicator 6,1947, it. lo.

Heilman, Robert B., "Poor Naked Wretches and Proud Array: The Clothes Pattern in King Lear", Western Review 12, 1947, S. 5-15.

Heilman, Robert, B., "The Time's Plague: The Sight Pattern in King Lear", Quarterly Review of Literature 4, 1947, S. 71-91.

Heilman, Robert B., "The Two Natures in King Lear", Accent 8, 1948, S. 51-59.

Heilman, Robert B., "The Lear World", English Institute Essays 1948, S. 29-57.

Heilman, Robert B., This Great Stage: Image and Structure in 'King Lear', Baton Rouge 1948.

Heilman, Robert B., "The Unity of King Lear", in: Stallman, Robert Wooster, ed., Critics and Essays in Criticism, New York 1949, S. 154-161.

Henderson, W.B. Drayton, "Montaigne's Apologie of Raymond Sebond and King Lear", The Shakespeare Association Bulletin 14, 1939, S. 2o9-225.

Heninger, S.K., "Shakespeare's King Lear III,2,1-9", The Explicator 15, 1956, it. 1.

Hennedy, Hugh L., "King Lear: Recognizing the Ending", Studies in Philology 71, 1974, S. 173-191.

Henry, P.L., "New Light on King Lear", Zeitschrift für celtische Philologie 32, 1972, S. 125-166.

Hills, Mathilda M., Time, Space, and Structure in 'King Lear', Jacobean Drama Studies 64, Salzburg 1976.

Hills, Mathilda M., An Inquiry into Transmission of Meaning in 'King Lear', Diss. Duke University 197o.

Hobday, C.H., "The Social Background of King Lear", The Modern Quarterly Miscellany 1, 1947, S. 37-56.

Hockey, Dorothy C., "The Trial Pattern in King Lear", Shakespeare Quarterly lo, 1959, S. 389-399.

Hoeniger, F.D., "The Artist Exploring the Primitive: King Lear", in: Colie, Rosalie L./ Flahiff, F.T., eds, Some Facets of 'King Lear': Essays in Prismatic Criticism, Toronto UP 1974, S. 89-1o2.

Hoepfner, Theodore C., "Sessa", Notes and Queries 197, 1952, S. 5o2.

Hoepfner, Theodore C., "'We That Are Young'", Notes and Queries 1, 1954, S. 11o.

Hole, Sandra, "The Background of Divine Action in King Lear", Studies in English Literature 15oo-19oo 8, 1968, S. 217-233.

Holloway, John, The Story of the Night: Studies in Shakespeare's Major Tragedies, London 1961, [S. 75-98: "King Lear"].

Holly, Marcia, "King Lear: The Disguised and Deceived", Shakespeare Quarterly 24, 1973, S. 171-18o.

Hubbell, Lindley Williams, "King Lear", Lectures on Shakespeare 59, 1959, S. 1o3-118.

Huebert, Ronald, "The Paganism of King Lear", Dalhousie Review 56, 1976, S. 429-497.

Hugo, Howard E., "The Madman on the Heath and the Madwoman of Chaillot", Chrysalis 5,1952, 3/4, S. 3-11.

Hulme, Hilda, "Three Shakespearean Glosses", Notes and Queries 4, 1957, S. 237-238. [Zu King Lear IV,6,81.]

Hulme, Hilda, "On the Detail of Proverb Idiom: King Lear II,4, 65-88", English Studies 51, 197o, S. 529-537.

Hung, Josephine Huang, "On Some of the Characters in The Palace of Eternal Youth and King Lear", Tamkang Review 3, 1972/73, 2, S. 73-1o2.

Hutchens, Eleanor N., "The Transfer of Power in King Lear and The Tempest", Review of English Literature 4, 1963, S. 82-93.

Hyde, Isabel, "A Note on King Lear and Timon of Athens", Notes and Queries 7, 196o, S. 19-2o.

Iida, Minoru, "The Nature of Folly in King Lear", Journal of Sugiyonna-Jogakuen University 3, 1972, S. 39-51.

Ingram. R.W., "Hamlet, Othello, and King Lear: Music and Tragedy", Shakespeare-Jahrbuch West 1964, S. 159-172.

Isenberg, Arnold, "Cordelia Absent", Shakespeare Quarterly 2, 1951, S. 187-194.

Isham, Sir Gyles, "The Prototypes of King Lear and His Daughters", Notes and Queries 1, 1954, S. 15o-151.

Iwasaki, Soji, "Time and Truth in King Lear", Shakespeare Studies (Tokyo), 5, 1967, S. 1-39.

Iwasaki, Soji, "'Veritas Filia Temporis' and Shakespeare", English Literary Criticism 3, 1973, S. 249-263.

Jaarsma, R.J., "The 'Lear Complex' in The Two Gentlemen of Verona", Literature and Psychology 22, 1972, S. 199-2o2.

Jackson, Esther Merle, "King Lear: The Grammar of Tragedy", Shakespeare Quarterly 17, 1966, S. 25-4o.

Jackson, MacD. P., "'The Gods Deserve Your Kindness': King Lear III,6,5", Notes and Queries 1o, 1963, S. 1o1.

Jacobson, Howard, "Shakespeare's King Lear I,1,181", The Explicator 34, 1975, it. 1o.

Jaffa, Harry V., "The Limits of Politics: An Interpretation of King Lear Act I, Scene 1", The American Political Science Review 51, 1957, S. 4o5-427.

James, D.G., The Dream of Learning: An Essay on the Advancement of Learning in 'Hamlet' and 'King Lear', Oxford 1951.

James, D.G., "Keats and King Lear", Shakespeare Survey 13, 196o, S. 58-67.

Jayne, Sears, "Charity in King Lear", Shakespeare Quarterly 15, 1964, S. 277-288.

Jenkins, Raymond, "The Socratic Imperative and King Lear", Renaissance Papers 1963, S. 83-93.

Johansen, J.D., "The Structure of Conflicting Cosmologies in King Lear", Poetics 6, 1972, S. 84-127.

Johnston, Shirley W., "S. Johnson's Text of King Lear: Dull Duty", The Yearbook of English Studies 6, 1976, S. 8o-9o.

Jones, Graham, "The Goose in King Lear", Notes and Queries 195, 195o, S. 285.

Jones, James H., Shakespeare's Transformations of His Sources in 'King Lear', Diss. Indiana University 1965.

Jones, James H., "Leir and Lear: Matthew 5:33-37, The Turning Point and the Rescue Theme", Comparative Drama 4, 197o/71, S. 125-13o.

Jones, James Land, "King Lear and the Metaphysics of Thunder", Xavier University Studies 3, 1964, S. 51-8o.

Jorgensen, Paul A., "Much Ado about 'Nothing'", Shakespeare Quarterly 5, 1955, S. 287-295.

Jorgensen, Paul A., Lear's Self-Discovery, University of California Press, Berkeley 1967.

Kahn, Sholom J., "'Enter Lear Mad'", Shakespeare Quarterly 8, 1957, S. 311-329.

Kaiser, Gerhard W., The Substance of Greek and Shakespearean Tragedy under Special Consideration of Shakespeare's 'King Lear', 'Macbeth', 'Othello', and'Romeo and Juliet', Salzburg 1977.

Kane, Robert J., "Tolstoy, Goethe, and King Lear", The Shakespeare Assosiation Bulletin 21, 1946, S. 159-16o.

Kaneda, Tamayo, "Patience in King Lear", Essays and Studies in British and American Literature 2, 1954, S. 1-26.

Kanzer, Mark, "Imagery in King Lear", American Imago 3o, 1965, S. 3-13.

Keast, W.R., "Imagery and Meaning in the Interpretation of King Lear", Modern Philology 48, 195o.

Keast, W.R., "The 'New Criticism' and King Lear", in: Crane, R.S., ed., Critics and Criticism, Modern and Ancient, Chicago 1954, S. 1o8-137.

Kelly, Justin Joseph, Identity and Time: 'Hamlet', 'Macbeth', and 'King Lear', Diss. Yale University 1974.

Kerf, René, "King Lear, Peter Brook et Bradley", Revue des langues

vivantes 29, 1963, S. 362-369.

Kernan, Alvin B.,"Formalism and Realism in Elizabethan Drama: The Miracles in King Lear", Renaissance Drama 9, 1966, S. 59-66.

Kernan, Alvin B., "Edgar's Miracle", The Shakespeare Newsletter, Feb. 1966, S. 6.

Kernode, Frank, ed., 'King Lear': A Casebook, Bristol 1966.

Kernodle, George R., "The Symphonic Form of King Lear", Elizabethan Studies and Other Essays in Honor of George F. Reynolds, Boulder 1945, S. 185-191.

Kettle, Arnold, Shakespeare in a Changing World, London 1964, [S. 146-171: "From Hamlet to Lear"].

Kimura, Akiko, "A Study of William Shakespeare: King Lear as a 'Bitter Fool'", Essays and Studies in British and American Literature 14, 1967, S. 1-26.

King, T.J., "'Darnel' in King Lear", Notes and Queries 15, 1968, S. 141.

Kinney, Arthur F., "Lear", Massachusetts Review 17, 1976, S. 677-712.

Kirsch, James, Shakespeare's Royal Self, New York 1966, [S. 185-319: "King Lear: A Play of Redemption"].

Kirschbaum, Leo, "A Detail in King Lear", Review of English Studies 25, 1949, S. 153-154. [Zu V,3,31o.]

Kirschbaum, Leo, "Banquo and Edgar: Character or Function?", Essays in Criticism 7, 1957, S. 1-21.

Kirschbaum, Leo, "Albany", Shakespeare Survey 13, 196o, S. 2o-29.

Klevar, Harvey L., "King Lear: The Unnatural Nuptial Breach", Shakespeare Quarterly 23, 1972, S. 117-121.

Knight, G. Wilson, The Wheel of Fire: Essays in Interpretation of Shakespeare's Sombre Tragedies, London 193o, [S. 194-226: "The Lear Universe"; S. 175-193: "Lear and the Comedy of the Grotesque"].

Knights, L.C., Further Explorations, London 1965, [S. 169-195:

"King Lear as Metaphor"].

Knights, L.C., "King Lear and the Great Tragedies" in: Penguin Guide to English Literature: The Age of Shakespeare, London 1956, S. 228-256.

Knights, L.C., Some Shakespearean Themes, London 1959, [S. 84-119: "King Lear"].

Knights, L.C., "King Lear", Kwartalnik neofilologiczny 21, 1974, S. 429-439.

Kolve, V.A., "The Modernity of Lear", in: McNeir, Waldo F./ Greenfield, Thelma N., eds., Pacific Coast Studies in Shakespeare, Oregon 1966, S. 173-189.

Kosinzev, Grigori, "Hamlet and King Lear: Stage and Film", in: Leech, Clifford/ Morgenson, John M.R., eds., Shakespeare 1971, Proceedings of the World Shakespeare Congress Vancouver, Toronto UP 1972, S. 19o-199.

Kosinzev, Grigori, "Gedanken zum Film König Lear", Shakespeare-Jahrbuch Ost 1o9, 1973, S. 56-61.

Kott, Ian, Shakespeare heute, München 1965, [S. 133-17o: "König Lear oder das Endspiel"].

Kühnert, Helmut, "The Tragical Experiences in Shakespeare's King Lear", Die Realschule 83, 1975, S. 5o-52.

Kulshreshta, R.B., "Shakespeare's Feeling for Words: 'Nothing, My Lord'", The Literary Criticism 7, 1967, 4, S. 6-19.

Laan, Thomas F. van, "Acting as Action in King Lear", in: Colie, Rosalie L./ Flahiff, F.T., eds., Some Facets of 'King Lear': Essays in Prismatic Criticism, Toronto UP 1974, S. 59-75.

La Belle, Maurice-M., "Le Paradeigma dans OEdipe Roi et le Roi Lear", Bulletin de l'Association Guillaume Budé 4, 1969, S. 343-347.

Landstone, Charles, "Four Lears", Shakespeare Survey 1, 1948, S. 98-1o2.

Lascelles, Mary, "King Lear and Doomsday", Shakespeare Survey 26, 1973, S. 69-79.

Lathan, Jacqueline E.M., "Unconscious Self-Revelation by Goneril and Regan", Shakespeare-Jahrbuch Ost 113, 1977, S. 164-167.

Law, Robert Adger, "'Waterish Burgundy'", Studies in Philology 33, 1936, S. 222-227.

Law, Robert Adger, "Holinshed's Lear Story and Shakespeare's", Studies in Philology 47, 1950, S. 42-50.

Law, Robert Adger, "King Leir and King Lear", in: Allen, D.C., ed., Studies in Honor of T.W. Baldwin, Urbana Illionois UP 1958, S. 112-124.

Law, Robert Adger, "King John and King Lear", Texas Studies in Literature and Language 1, 1960, S. 473-476.

Lebesque, Morvan, "Devant Lear", Le magazin du spectacle, 7.12. 1946, S. 63-71.

Legouis, Émile, "La Terre de Zola et le Roi Lear", Revue de littérature comparée 27, 1953, S. 417-427.

Leider, Emily W., "Plainness of Style in King Lear", Shakespeare Quarterly 21, 1970, S. 45-53.

Lengeler, Rainer, Tragische Wirklichkeit als groteske Verfremdung bei Shakespeare, Anglistische Studien, Bd.2, Köln, Graz 1964, [S. 141-177: "King Lear"].

Lengeler, Rainer, "King Lear", in: Mehl, Dieter, ed., Das englische Drama vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Bd. I, Düsseldorf 1970, S. 204-222.

Lesser, Simon O., "Act One, Scene One, of Lear", College English 32, 1970, S. 155-171.

Levenson, Jill, "What the Silence Said: Still Points in King Lear", in: Leech, Clifford/ Morgenson, John M.R., eds., Shakespeare 1971, Proceedings of the World Shakespeare Congress Vancouver, Toronto UP 1972, S. 215-229.

Levang, Lewis D., "'Ripeness Is All': A Semantic Approach to a Lear Question", Etc: A Review of General Semantics 27, 1970, S. 91-98.

Levin, Harry, "The Heights and the Depths: A Scene from King Lear",

in: Garrett, John, ed., More Talking of Shakespeare, London 1959, S. 87-103.

Lewis, Anthony J., "Response to Prejudice in Romeo and Juliet, The Merchant of Venice, and King Lear", English Journal 61, 1972, S. 488-494.

Lindheim, Nancy R., "King Lear as Pastoral Tragedy", in Colie, Rosalie L./ Flahiff, F.T., eds., Some Facets of 'King Lear': Essays in Prismatic Criticism, Toronto UP 1974, S. 169-184.

Lippincott, H.F., "King Lear and the Fools of Robert Armin", Shakespeare Quarterly 26, 1975, S. 343-353.

Lloyd, Roger, "The Rack of This Tough World", Quarterly Review 285, 1947, S. 530-540.

Lockhart, Adrienne, "The Cat Is Grey: King Lear's Mad Trial Scene", Shakespeare Quarterly 26, 1975, S. 469-471.

Lötzke, Olav, Outrageous Fortune: Critical Studies in 'Hamlet' and 'King Lear', Oslo 1960.

London, Philip W., "The Stature of Lear", University of Windsor Review 1, 1965, S. 175-186.

Long, Michael, The Unnatural Scene: A Study in Shakespearean Tragedy, London 1976, [S. 158-219: "King Lear: The Metaphysic of the Spring"].

Lothian, John M., 'King Lear': A Tragic Reading of Life, Toronto 1949.

Lüthi, Max, "König Lear", Sammlung 11, 1956, S. 552-561.

Lyons, Bridget Gellert, "The Sub-Plot as Simplification in King Lear", in: Colie, Rosalie L./ Flahiff, F.T., eds., Some Facets of 'King Lear': Essays in Prismatic Criticism, Toronto UP 1974, S. 23-38.

Lyons, Charles R., "The Folly of Love in King Lear", The Shakespeare Newsletter Nov. 1965, S. 48.

MacIntyre, Jean, "Shakespeare's King Lear III,6,8", The Explicator 21, 1962, it. 24.

Mack, Maynard, "'We Came Crying Hither': An Essay on Some Char-

acteristics of King Lear", The Yale Review 54, 1964, S. 161-186.

Mack, Maynard, 'King Lear' in Our Time, Los Angeles 1965.

MacLean, Norman, "Episode, Scene, Speech, and Word: The Madness of Lear", in: Crane, R.S., ed., Critics and Criticism, Ancient and Modern, Chicago 1954, S. 595-615.

MacLean, Hugh, "Disguise in King Lear: Kent and Edgar", Shakespeare Quarterly 11, 196o, S. 49-54.

Maguin, Francois, "The Breaking of Time: Richard II, Hamlet, King Lear, Macbeth", Cahiers Élisabéthains 7, 1975, S. 25-41.

Maguin, Jean-Marie, "Imagination and Image Types in King Lear", Cahiers Élisabétains 9, 1976, S. 9-28.

Major, John M., "Shakespeare's King Lear IV,2,62", The Explicator 17, 1958, it. 13.

Markels, Julian, "Shakespeare's Confluence of Tragedy and Comedy: Twelfth Night and King Lear", Shakespeare Quarterly 15, 1964, S. 75-88.

Marks, Carol L., "'Speak What We Feel': The End of King Lear", English Language Notes 5, 1968, S. 163-171.

Marowitz, Charles, "Lear Log: Rehearsal Notes on Peter Brook's Production of King Lear", in: Marowitz, Charles/ Trussler, Simon, eds., Theater at Work: Playwrights and Productions in the Modern British Theater, London 1968, S. 133-147.

Martey, Herbert, "Shakespeare's King Lear IV,6,1-8o", The Explicator 11, 1952, it. 1o.

Martin, William Franklin, The Indissoluble Knot: An Analysis of the Comic and Tragic Strands in the Fabric of 'King Lear', Diss. Texas 1971.

Mason, H.A., "Can We Derive Wisdom about Old Age from King Lear?", Critical Quarterly 6, 1964, S. 2o3-213.

Mason, H.A., "King Lear: The Central Stream", Cambridge Quarterly 2, 1967, S. 23-48.

Mason, H.A., "King Lear: Manipulating Our Sympathies", Cambridge Quarterly 2, 1967, S. 148-166.

Mason, H.A., "King Lear: Radical Incoherence?", Cambridge Quarterly 2, 1967, S. 212-235.

Mason, H.A., Shakespeare's Tragedies of Love: An Examination of the Possibility of Common Reading of 'Romeo and Juliet', 'Othello','King Lear', and 'Macbeth', London 197o.

Matthews, Richard, "Edmund's Redemption in King Lear", Shakespeare Quarterly 26, 1975, S. 25-29.

Maxwell, C.J., "The Technique of Invocation in King Lear", Modern Language Review 45, 195o, S. 142-147.

Maxwell, C.J., "Bastards and Barstards", Essays in Criticism 17, 1967, S. 257-258.

Maxwell, C.J., "'Goodyear'", Notes and Queries 18, 1971, S. 149.

McCloskey, John C., "The Emotive Use of Animal Imagery in King Lear", Shakespeare Quarterly 13, 1962, S. 321-325.

McCullen, J.T. jr., "Edgar: The Wise Bedlam", in: Stafford, T.J., ed., Shakespeare in the Southwest: Some New Directions, Lit. Series, No. 1, Texas 1969, S. 43-55.

McEwan, Neil, "The Lost Childhood of Lear's Fool", Essays in Criticism 26, 1976, S. 2o9-217.

McIntosh, Angus/ Williamson, Colin, "King Lear Act I, Scene I: A Stylistic Note", The Review of English Studies 14, 1963, S. 54-58.

McKenzie, James J., "Edgar's 'Persian Attire', Notes and Queries 3, 1956, S. 98-99.

McLaughlin, Ann L., "The Journeys in King Lear", American Imago 29, 1972, S. 384-399.

McLaughlin, John C., "The Dynamics of Power in King Lear: An Adlerian Interpretation", Shakespeare Quarterly 29, 1978, S. 37-43.

McNamara, Peter L., "King Lear and Comic Acceptance", Erasmus Review 1, 1971, S. 95-1o5.

McNeir, Waldo F., "The Staging of the Dover Cliff Scene", in: McNeir, Waldo F., ed., Studies in English Renaissance Literature, Louisiana State UP 1962, S. 87-1o4.

McNeir, Waldo F., "The Last Lines of King Lear: V,3,,32o-327", English Language Notes 9, 1966/67, S. 183-188.

McNeir, Waldo F., "The Role of Edmund in King Lear", Studies in English Literature 15oo-19oo 8, 1968, S. 187-216.

McNeir, Waldo F., "Cordelia's Return in King Lear", English Language Notes 6, 1969, S. 172-176.

Meagher, John C., "The Fool's Brach", English Language Notes 6, 1969, S. 251-252.

Meagher, John C., "Vanity, Lear's Feather, and the Pathology of Editorial Annotations", in: Leech, Clifford/ Morgenson, John M.R., eds., Shakespeare 1971, Proceedings of the World Shakespeare Congress Vancouver, Toronto UP 1972, S. 244-259.

Meckier, Jerome, "Dickens and King Lear: A Myth for Victorian England", The South Atlantic Quarterly 71, 1972, S. 75-9o.

Mehl, Dieter, "King Lear and the 'Poor Naked Wretches'", Shakespeare-Jahrbuch West 1975, S. 154-162.

Mendonça, Barbara Heliodora Carneiro de, "The Influence of Gorboduc on King Lear", Shakespeare Survey 13, 196o, S. 41-47.

Merchant, W. Moelwyn, "Costume in King Lear", Shakespeare Survey 13, 196o, S. 72-8o.

Merrifield, F., "Background to King Lear", Times Literary Supplement, 7.3.1936, S. 2o4.

Miller, Ronald F., "King Lear and the Comic Form", Genre 8, 1975, S. 1-25.

Milne, Evander, "On the Death of Cordelia", English 6, 1947, S. 244-248.

Milward, Peter, "The Religious Dimension of King Lear", Shakespeare Studies (Tokyo) 8, 1969/7o, S. 48-78.

Morris, Ivor, "Cordelia and Lear", Shakespeare Quarterly 8, 1957, S. 141-158.

Mortenson, Peter, "The Role of Albany", Shakespeare Quarterly 16, 1965, S. 217-225.

Muir, Edwin, "The Politics of King Lear", in: Muir, Edwin, ed., Essays on Literature and Society, London 1968, S. 33-49.

Muir, Kenneth/ Danby, John F., "Arcadia and King Lear", Notes and Queries 195, 1950, S. 49-51.

Muir, Kenneth, "Samuel Harsnett and King Lear", Review of English Studies 2, 1951, S. 11-21.

Muir, Kenneth, "King Lear II,4,170", Notes and Queries 196, 1951, S. 170.

Muir, Kenneth, "This' a Good Block", Times Literary Supplement, 30.1.1953, S. 73.

Muir, Kenneth, "King Lear IV,6", Notes and Queries 2, 1955, S. 15.

Muir, Kenneth, "Madness in King Lear", Shakespeare Survey 13, 1960, S. 30-39.

Muir, Kenneth, "King Lear", in: Wells, Stanley,ed., Shakespeare: Select Bibliographical Guides, Oxford 1973, S. 171-188, [mit Bibliographie in Auswahl.]

Munro, John M., "The Problem of Choice in King Lear", South Atlantic Quarterly 63, 1964, S. 240-244.

Mroczkowski, P., "Comparative Reception of King Lear: An Experimental in International Education", Shakespeare Quarterly 25, 1974, S. 234-247.

Musgrove, S., "The Nomenclature of King Lear", Review of English Studies 7, 1956, S. 294-298.

Musgrove, S., "King Lear I,1,170", Review of English Studies 8, 1957, S. 170-171.

Myrick, Kenneth, "Christian Pessimism in King Lear", in: Bloom, Edward Allen, ed., Shakespeare 1564-1964, Providence 1964, S. 56-70.

Nagarajan, M.S., "Chicago Critics and King Lear", Indian Journal of English Studies 13, 1972, S. 161-172.

Nelson, William, "'Complement of Leave-Taking' between Lear and the

King of France", Renaissance Quarterly 27, 1974, S. 193-195.

Nemeron, Howard, "King Lear I,2", The Hollins Critic 3, 1966, S. 13.

Newell, Alex, "Early Modern English Idiom in a Prose Passage from King Lear", in: Tobias, Richard C./ Zolbrod, Paul G., eds., Shakespeare's Late Plays, Athen 1974, S. 56-75.

Nojima, Hidekatsu, "Exit the Fool", in: Miner, Earl, ed., English Criticism in Japan, Tokyo 1972, S. 84-1oo.

Nosworthy, J.M., "King Lear: The Moral Aspect", English Studies 21, 1936, S. 26o-268.

Nowottny, Winifred M.T., "Lear's Questions", Shakespeare Survey 13, 196o, S. 49-57.

Nowottny, Winifred M.T., "Some Aspects of the Style of King Lear", Shakespeare Survey 13, 196o, S. 9o-97.

Nyssen, Leo, "King Lear auf der deutschen Bühne", Prisma: Blätter des Bochumer Schauspielhauses 1, 1963/64, S. 8-11.

Oates, Joyce Carol, "'Is This the Promised End?': The Tragedy of King Lear", Journal of Aethetics and Art Criticism 33, 1974/75, S. 19-32.

Oppel, Horst, "King Lear in der Bildkunst" in: Kolb, Eduard/ Hasler, Jörg, eds., Festschrift Rudolf Stamm, Bern, München 1969, S. 31-41.

Oppel, Horst, Die Gerichtsszene in 'King Lear', Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Nr. 8, 1968.

Oppel, Horst/ Christensen, Sandra, Edward Bond's 'Lear' and Shakespeare's 'King Lear',Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Nr. 2, 1974.

Oppel, Horst, "The Tempest als Kommentar zu King Lear", in: Haas, Rudolf/ Müllenbrock, Hans-Jürgen/ Uhlig, Claus, eds., Literatur als Kritik des Lebens: Festschrift zum 65. Geburtstag von Ludwig Borinski, Heidelberg 1975, S. 97-11o.

Oppel, Horst, Die Schlußverse von 'King Lear': Text-, Interpretations- und Übersetzungsprobleme, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Nr. 6, 1976.

Oppel, Horst, Die Vorgeschichte zu 'King Lear' im Lichte moderner Adaptationen, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Nr. 9, 1978.

Ormerod, David, "'The Shadow of This Tree': Fall and Redemption in King Lear", Shakespeare-Jahrbuch West 1977, S. 97-1o8.

Owen, W.J.B., "'A Dogge, So Bad in Office'", Notes and Queries 194, 1949, S. 141-142.

Oyama, Toshiko, "The World of Lear's Fool: The Dramatic Mode of His Speech", Shakespeare Studies (Tokyo) 2, 1963, S. 1o-3o.

Oyama, Toshikazu, "King Lear and Its Tragic Pattern", Shakespeare Studies (Tokyo) 5, 1967, S. 43-71.

Palven, Paul Peter, Justice in the Thinking of 'Hamlet', 'Othello', and 'King Lear', Diss. Wiscousin 1972.

Parr, Johnstone, "A Note on the 'Late Eclipses' in King Lear", The Shakespeare Association Bulletin 2o, 1945, S. 46-48.

Parr, Johnstone, "Edmund's Nativity in King Lear", The Shakespeare Association Bulletin 21, 1946, S. 181-185.

Parrott, T.M., "'God's' or 'Gods' in King Lear V,3,17", Shakespeare Quarterly 4, 1953, S. 427-432.

Partee, Morriss Henry, "The Divine Comedy of King Lear", Genre 4, 1971, S. 6o-75.

Paulin, Bernhard, Du couteau à la plume: le suicide dans la littérature anglaise de la Renaissance, Les hommes et les lettres, Lyon 1977, [S. 445-462: "Simulacre: Le roi Lear"].

Pauncz, Arpad,"Psychopathology of Shakespeare's King Lear", American Imago 9, 1952, S. 57-78.

Pauncz, Arpad, "The Lear Complex in World Literature", American Imago 11, 1954, S. 51-83.

Peck, Russell A., "Edgar's Pilgrimage: High Comedy in King Lear", Studies in English Literature 7, 1967, S. 219-237.

Perkinson, Richard H., "'Is This the Promised End?'", Englische Studien 73, 1938/39, S. 2o2-211.

Perkinson, Richard H., "Shakespeare's Revision of the Lear Story and the Structure of King Lear", Philological Quarterly 32, 1943, S. 315-329.

Perrett, Wilfrid, The Story of King Lear from Geoffrey of Monmouth to Shakespeare, Palaestra 35, Berlin 19o4.

Petronella, Vincent F., "The Cleft Egg in King Lear", Die neueren Sprachen 7o, 1971, S. 269-272.

Poethen, Wilhelm, "Die Gestalt der Cordelia in Shakespeares König Lear", Wirkendes Wort 5, 1954/55, S. 285-292.

Pratt, Norman T., "From Oedipus to Lear", The Classical Journal 61, 1965, S. 49-57.

Presson, Robert, "Boethius, King Lear, and 'Maystresse Philosophie'", Journal of English and Germanic Philology 64, 1965, S. 4o6-424.

Price, Alan, "The Blinding of Gloucester", Notes and Queries 197, 1952, S. 313-314.

Provost, George Foster jr., The Techniques of Characterization and Dramatic Imagery in 'Richard II' and 'King Lear', Diss. Louisiana State University 1955.

Provost, Foster, "On Justice and Music in Richard II and King Lear", Annuale Mediaevale 2, 1961, S. 55- 71.

Purkayastha, Jagodish, The Tragic Vision of Life in 'Hamlet' and 'King Lear', Salzburg Studies in English Literature, Jacobean Drama Studies, 43, Salzburg 1977.

Pyle, Fitzroy, "Twelfth Night, King Lear, and Arcadia", Modern Language Review 43, 1948, S. 449-455.

Quinones, R., "The Sense of Contemporary Change in Spenser's Mutabilitie Cantos, King Lear, and John Donne's Anniversary Poems", in: Vernois, Paul, ed., Le réel dans la littérature

et dans la langue, Paris 1967, S. 158-160.

Raab, Lawrence, "And We Were Left Darkling : Notes on King Lear", American Scholar 36, 1967, S. 657-659.

Rackin, Phyllis, "Delusion as Resolution in King Lear", Shakespeare Quarterly 21, 1970, S. 29-34.

Ramnoux, Clémence, "Mythe, conte et tragédie: une interprétation freudienne du Roi Lear", Revue d'Esthétique 21, 1968, S. 1-25.

Ray, S.N., "Lear's Fool", in: Sen, T., ed., Shakespeare: A Book of Homage, Calcutta 1965, S. 159-166.

Reibetanz, John, "Theatrical Values in King Lear", in: Colie, Rosalie L./ Flahiff, F.T., eds., Some Facets of 'King Lear': Essays in Prismatic Criticism, Toronto UP 1974, S. 39-57.

Reibetanz, John, The Lear-World: A Study of 'King Lear' in Its Dramatic Context, Toronto, Buffalo 1977.

Reid, Stephen, "In Defense of Goneril and Regan", American Imago 27, 1970, S. 226-244.

Renner, Ida, Der Ordnungsgedanke bei Shakespeare mit besonderem Hinblick auf 'King Lear', Diss. Münster 1948.

Reynolds, George F., "Two Conventions of the Open Stage (As Illustrated in King Lear?)", Philological Quarterly 41, 1962, S. 82-95.

Ribner, Irving, "Lear's Madness in the Nineteenth Century", The Shakespeare Association Bulletin 22, 1947, S. 117-129.

Ribner, Irving, 'King Lear': A Study in Shakespearean Characterization, MA Thesis North Carolina 1947.

Ribner, Irving, "Sidney's Arcadia and the Structure of King Lear", Studia neophilologica 24, 1951, S. 63-68.

Ribner, Irving, "Shakespeare and Legendary History: Lear and Cymbeline", Shakespeare Quarterly 7, 1956, S. 47-52.

Ribner, Irving, "The Gods Are Just: A Reading of King Lear", The Tulane Drama Review 2, 1957/58, S. 34-54.

Ribner, Irving, Patterns in Shakespearean Tragedy, London 1960, [S. 116-136: "The Pattern of Regeneration: King Lear"].

Riemer, Andrew, "King Lear and the Egocentric Universe", Balcony 5, 1966, S. 33-42.

Rinehart, Keith, "The Moral Background of King Lear", University of Kansas City Review 2o, 1954, S. 223-228.

Ringeler, William, "Exit Kent", Shakespeare Quarterly 11, 196o, S. 311-317.

Roberts, Preston Thomas jr., "The Redemption of King Lear", Renascence: Essays on Values in Literature 26, 1973, S. 189-2o6.

Rosati, Salvatore, Il Giro della Ruota: Saggio sul 'King Lear' di Shakespeare, Firenze 1958.

Rosenberg, John D., "King Lear and His Comforters", Essays in Criticism 16, 1966, S. 135-146.

Rosenberg, Marvin, "The Lear Myth", The Shakespeare Newsletter, Feb. 1967, S. 3.

Rosenberg, Marvin, "King Lear in Germany, France, and Italy", Theatre Survey 9, 1968, S. 1-1o.

Rosenberg, Marvin, The Masks of 'King Lear', Berkely, Los Angeles, London 1972.

Rosenberg, Marvin, "An Experimental Study of King Lear", Acta Universitatis Upsaliensis, Figura Nova Series 1o, Upsala 1972.

Rosenberg, Marvin, "Characterizations of King Lear", Shakespeare-Jahrbuch West 1974, S. 34-47.

Rosier, James L., "The Lex Aeterna and King Lear", Journal of English and Germanic Philology 53, 1954, S. 574-58o.

Rosinger, Lawrence, "Gloucester and Lear: Men Who Act Like Gods", Journal of English Literary History 35, 1968, S. 491-5o4.

Rosinger, Lawrence, "King Lear", PMLA 89, 1974, S. 585.

Ross, Gordon N., "Shakespeare's King Lear I,1,16", The Explicator 36, 1978, S. 5.

Ross, Gordon N., "Shakespeare's King Lear", The Explicator 36, 1978, S. 25.

Rossiter-Smith, H., "'Ripeness Is All'", Notes and Queries 12, 1965, S. 97.

Roti, Grant C., "Shakespeare's King Lear I,1,56", The Explicator 32, 1974, it. 67.

Roy, Emil, "O'Neill's Desire Under the Elms and Shakespeare's King Lear", Die neueren Sprachen 16, 1966, S. 1-6.

Ruhrberg, Karl, "Shakespeares Endspiel: Anmerkungen zum König Lear", Prisma: Blätter des Bochumer Schauspielhauses 1, 1963/64, S. 2-6.

Rusche, Harry, "Edmund's Conception and Nativity in King Lear", Shakespeare Quarterly 2o, 1969, S. 161-164.

Salingar, Leo, "Romance in King Lear", English 27, 1978, S. 5-21.

Salter, K.W., "Lear and the Morality Tradition", Notes and Queries 1, 1954, S. 1o9-11o.

Sampietro, Luigi, "Un buffone sulla via dell nulla", Alla Bottega 8, 197o, S. 14-16.

Sampley, Arthur M., "Two Analogues to Shakespeare's Treatment of the Wooing of Cordelia", Shakespeare Quarterly 12, 1961, S. 468-469.

Saner, Reginald A., "'Gemless Rings' in Purgatorio XXIII and King Lear", Romance Notes 1o, 1968, S. 163-167.

Savvas, Minas, "King Lear as a Play of Divine Justice", College English 27, 1966, S. 56o-562.

Schechter, Abraham, 'King Lear': Warning or Prophecy?, Brooklyn, New York 1956.

Schmidt, Michael, "Cannibalism in King Lear", Notes and Queries 18, 1971, S. 148-149.

Schoff, Francis G., "King Lear: Moral Example or Tragic Protagonist?", Shakespeare Quarterly 13, 1962, S. 158-172.

Schulz, Mark F., "King Lear: A Box-Office Maverick among Shakespearean Tragedies on the London Stage 17oo-o1 to 1749-5o", Tulane Studies in English 7, 1957, S. 83-9o.

Schomerus, Hans, Heillose Welt: Betrachtungen zu Shakespeares 'König Lear', Hamburg 1948.

Schumann, Hildegard,"König Lear", Shakespeare-Jahrbuch Ost loo/lol, 1964/65, S. 192-2o7.

Schuster, Sister Scholastica, "The Redemptive Pattern in King Lear", The American Benedictine Review 18, 1967, S. 492-5o3.

Scott, Robert E., "Shakespeare's King Lear III,4,45-47/lo2-lo5", The Explicator 31, 1971, it. 57.

Sedlak, Werner, Blankversänderungen in Shakespeares späten Tragödien: Eine Interpretation von 'Othello', 'King Lear', 'Macbeth' und 'Antony and Cleopatra', Diss. München 1971.

Seehase, Georg, "Entwicklungsprozesse auf der volkstümlich-humanistischen Handlungsebene in König Lear", Shakespeare-Jahrbuch Ost lo9, 1973, S. 88-loo.

Seelyle, Mary-Averett, Nature in 'King Lear' as a Basis for the Unity of Action, Diss. North Carolina 1944.

Sen, S.C., "Some Notes on Shakespeare", Bulletin of the Department of English, A Shakespeare Number 1964, Calcutta 1964, S. 9-17, [S. 13-15: "King Lear IV,1].

Sen, Mohit, "Betwixt Damnation and Impassioned Clay: The Dialects of King Lear", Osmania Journal of English Studies 4, 1964, S. 77-88.

Seller, Howard, "Some Effects of Dramatic Irony in King Lear and Othello", California English Journal 6, 197o, S. 38-4o.

Seng, Peter J., "An Early Tune for the Fool's Song in King Lear", Shakespeare Quarterly 9, 1959, S. 583-584.

Seronsy, Cecil C., "Shakespeare's King Lear I,1,159-163", The Explicator 17, 1958, it. 21.

Shapiro, Arnold, "'Childe Roland', Lear, and the Ability to See", Papers on Language and Literature 11, 1975, S. 88-94.

Sharkey, Peter L., "Performing Nahum Tate's King Lear: Coming Hither by Going Hence", Quarterly Journal of Speech 54, 1968, S. 398-4o3.

Sharma, Mohan Lal, "Shakespeare's King Lear III,6,65-79", The Explicator 3o, 1971, it. 46.

Sharma, R.C., An Approach to 'King Lear', Delhi, Bombay, Calcutta Madras 1975.

Sharpe, Ella Freeman, "From King Lear to The Tempest", International Journal of Psychoanalysis 27, 1946, S. 214-241.

Sharpe, Robert Bries, "Ironie in der Darstellung einer Rolle: King Lear", in: Haas, Hans-Egon/ Mohrlüder, Gustav-Adolf, eds., Ironie als literarisches Phänomen, Neue wissenschaftliche Bibliothek 57, Literaturwissenschaften, Köln 1973.

Shaw, John, "King Lear: The Final Lines", Essays in Criticism 16, 1966, S. 261-266.

Sherley, Lorraine, "King Lear: The Stage, not the Closet", in: Corder, Jim W., ed., Shakespeare 1964, Texas Christian UP 1965, S. 59-79.

Siegel, Paul N., "Adversity and the Miracle of Love in King Lear", Shakespeare Quarterly 6, 1955, S. 325-336.

Siegel, Paul N., Shakespeare in His Time and Ours, London 1968, [S. 1o8-121: "Shakespeare's Kneeling-Ressurection Pattern and the Meaning of King Lear"].

Šimko, Ján, "King Lear and Timon", Philologica pragensia 8, 1965, S. 32o-342.

Sinfield, Alan, "Lear and Laing", Essays in Criticism 26, 1976, S. 1-16.

Sitwell, Edith, "King Lear", The Atlantic Monthly 185, 195o, S. 57-62.

Skulsky, Harold, "King Lear and the Meaning of Chaos", Shakespeare Quarterly 17, 1966, S. 3-17.

Sledd, James, "Hause and Slaves in King Lear", Modern Language Notes 55, 194o, S. 594-596.

Smith, Gerald, "A Note on the Death of Lear", Modern Language Notes 7o, 1955, S. 4o3-4o4.

Smith, Gerald, "Anatomize Regan", American Notes and Queries 3,

1964, S. 119-12o.

Smith, Gerald, "'Good Brother' in King Lear and Antony and Cleopatra", Shakespeare Quarterly 25, 1974, S. 284.

Smith, Jonathan, Notes on 'King Lear', Shakespeare Workshop Notes, London 197o.

Smith, Robert M., "A Good Word for Oswald", in: Williams, Arnold, ed., A Tribute to George Coffin Taylor, North Carolina UP 1952, S. 62-66.

Smith, Roland M., "King Lear and the Merlin Tradition", Modern Language Quarterly 7, 1+46, S. 153-174.

Snyder, Susan, "King Lear and the Prodigal Son", Shakespeare Quarterly 17, 1966, S. 361-369.

Soens, A.L., "Cudgels and Rapiers: The Staging of the Edgar-Oswald Fight in Lear", Shakespeare Studies 5, 1969, S. 149-158.

Soens, A.L., "King Lear III,4,62-65: A Fencing Pun and Staging", English Language Notes 6, 1968, S. 19-24.

Southall, Raymond, "Morality in King Lear", Critical Quarterly 2, 196o, S. 267-269.

Spencer, Benjamin T., "King Lear:A Prophetic Tragedy", College English 5, 1944, S. 3o2-3o8.

Spevack, Marvin, "Shakespeare's King Lear IV,6,152", The Explicator 17, 1958, it. 4.

Spikes, Jean Taylor, "Bradleyism at Mid-Century: The Death of Lear", The Southern Quarterly 5, 1966, S. 223-236.

Stampfer, J., "The Catharsis of King Lear", Shakespeare Survey 13, 196o, S. 1-9.

Stanley, E.G., "'Ripeness Is All'", Notes and Queries 14, 1967, S. 228-229.

Stéphane, Nelly, "Notes pour une interprétation du Roi Lear", Europe 42, 1964, S. 184-192.

Sternfield, F.W., "Poor Tom in King Lear", Times Literary Supplement, 5.1.1962, S. 9.

Stetner, S.C.V./ Goodman, Oscar B., "Lear's Darker Purpose",

Literature and Psychology 18, 1968, S. 83-9o.

Stetner, S.C.V./ Godman, Oscar B., "Regan's Profession", English Studies 51, 197o, S. 331-336.

Stevenson, Warren, "Albany as Archetype in King Lear", Modern Language Quarterly 26, 1965, S. 257-263.

Stewart, Charles D., "Four Shakespearean Cruxes", College English 9, 1948, S. 187-191, [S. 188: "Eat No Fish"; S. 188-19o: "Heaven's Benediction"].

Stewart, J.I.M., "The Blinding of Gloucester", Review of English Studies 21, 1945, S. 264-27o.

Stewart, Patricia Lon, Renaissance Theories of Fortitude and Their Dramatic Use in Shakespeare's 'King Lear', 'Timon of Athens', and 'Troilus and Cressida', Diss. University of North Carolina 1967.

Stingle, R., "Lear", Alphabet 3, 1961, S. 56-63.

Stockholder, Katherine, "The Multiple Genres of King Lear: Breaking the Archetypes", Bucknell Review 16, 1968, S. 4o-63.

Straumann, Heinrich, "Der redliche Mensch: Horatio - Kent - Pisanio", Shakespeare-Jahrbuch West 1964, S. 191-2o8.

Stroup, Thomas B., "Cordelia and the Fool", Shakespeare Quarterly 12, 1961, S. 127-152.

Stuart, Betty Kantor, "Truth and Tragedy in King Lear", Shakespeare Quarterly 18, 1967, S. 167-18o.

Sunder, Rao H., "The Theme of Redemption in King Lear", The Aryan Path 38, 1967, S. 464-468.

Svaglic, Martin J.,"Shelley and King Lear", Nineteenth Century Literary Perspectives, Essays in Honor of Lionel Stevenson, Durham 1974, S. 49-63.

Szyfman, Arnold, "King Lear on the Stage: A Producer's Reflections", Shakespeare Survey 13, 196o, S. 69-71.

Talbert, Ernst William, "Lear, the King: A Preface to a Study of Shakespeare's Tragedy", in: Hardison, O.B., ed., Medieval and Renaissance Studies, Chapel Hill 1966, S. 83-114.

Talbert, Ernst William, "King Lear", in: Lumiansky, Robert M./ Baker, Herschel, eds., Critical Approaches to Six Major English Works, Pennsylvania 1968, S. 167-2o8.

Tannenbaum, S.A., "The Unique King Lear", Shakespeare Association Bulletin 16, 1941, S. 62-63.

Tannenbaum, S.A., "An Emandation in King Lear I,2,21", Shakespeare Association Bulletin 16, 1941, S. 58-59.

Taylor, E.M.M., "Lear's Philosopher", Shakespeare Quarterly 6, 1955, S. 364-365.

Taylor, George Coffin, "Two Notes on Shakespeare", Philological Quarterly 2o, 1941, S. 371-376, [S. 371-373: zu Gloucester I,2,111-145.]

Taylor, Warren, "Lear and the Lost Self", College English 25, 1964, S. 5o3-519.

Temkine, Raymonde, "Le roi Lear, en proie aux exégèses", Europe 42, 1964, S. 176-18o.

Thaler, Alvin, "The Gods and God in King Lear", Renaissance Papers 1955, S. 32-39.

Thompson, Leslie M., "Shakespeare's King Lear", The Explicator 23, 1964, it. 57.

Tough, A.J., "Wuthering Heights and King Lear", English 21, 1972, S. 1-5.

Traversi, Derek, "King Lear", Scrutiny 19, 1952/53, S. 43-64/ 126-142/ 2o6-23o.

Turner, Darwin, "King Lear Re-examined", College Language Association Journal 3, 1959, S. 29-39.

Tutt, Ralph M., "Dog Imagery in The Two Gentlemen of Verona, King Lear, and Timon of Athens", Serif 1, 1964, S. 15-22.

Ure, Peter, "Banquo and Edgar", Essays in Criticism 7, 1959, S. 457-459.

Utterback, Raymond V., Irony in Shakespeare's Tragedies 'Hamlet', 'Othello', 'King Lear', and 'Macbeth', Diss. Boston University Graduate School 1967.

Utterback, Raymond V., "Edmund: A Most Vile Traitor", Shakespeare Quarterly 27, 1976, S. 2o1-2o3.

Velz, John W., "Division and Confinement, and the Moral Structure of King Lear", Rice University Studies 51, 1965, S. 97-1o8.

Vickers, Brian, "King Lear and Renaissance Paradoxes", Modern Language Review 63, 1968, S. 3o5-314.

Viebrock, Helmut, "Keats, King Lear, and Benjamin West's Death on the Pale Horse", English Studies 43, 1962, S. 174-18o.

Waals, J.T. van der, "De Duke of Albany in King Lear: Enkele beschouwingen over de structuur van Shakespeares tragedies", De Gids 127, 1964, S. 346-353.

Wadsworth, Frank W., "Sound and Fury: King Lear on Television", Quarterly of Film, Radio, Television 8, 1954, S. 254-258.

Wales, Kathleen, "An Aspect of Shakespeare's Dynamic Language: A Note on the Interpretation of King Lear III,7,113: 'He Childed as I Fathered'", English Studies 59, 1978, S. 395-4o4.

Walker, Roy, "Swinburne, Tolstoy, and King Lear", English 7, 1949, S. 282-284.

Waller, G.F., "Time, Providence, and Tragedy in The Atheist's Tragedy and King Lear", English Miscellany 23, 1972, S. 55-74.

Wasserman, Jerry, "'And Every One Have Need of Other': Bond and Relationship in King Lear", Mosaic 9, 1975/76, S. 15-3o.

Watkins, W.B.C., "The Two Techniques in King Lear", Review of English Studies 18, 1942, S. 1-26.

Weidhorn, Manfred, "Lear's Schoolmasters", Shakespeare Quarterly 13, 1962, S. 3o5-316.

Weimann, Robert, "Lear und das Bild der 'Armen Nackten Elenden': Zum spezifischen Gehalt der filmischen Umsetzung von Shakespeares Tragödie", Shakespeare-Jahrbuch Ost 1o9, 1973, S. 62-73.

Weintraub, Stanley, "Shaw's Lear", Ariel 1, 197o, S. 59-63.

Weintraub, Stanley, "Heartbreak House: Shaw's Lear", Modern Drama 15, 1972/73, S. 255-265.

Weiss, Wolfgang, "Redeform, Rhythmus und Charakter: Das Beispiel König Lears", Shakespeare-Jahrbuch West 1977, S. 7o-83.

Weitz, Morris, "The Coinage of Man: King Lear and Camus's L'Étranger", Modern Language Review 66, 1971, S. 31-39.

Wells, Stanley, "Tom o'Bedlam's Song and King Lear", Shakespeare Quarterly 12, 1961, S. 311-315.

Wells, William, "The Authorship of King Leir", Notes and Queries 177, 1939, S. 434-438.

Wentersdorf, Karl P., "Structure and Characterization in Othello and King Lear", College English 26, 1965, S. 645-648.

West, Robert H., "Sex and Pessimism in King Lear", Shakespeare Quarterly 11, 196o, S. 55-6o.

Whitaker, Virgil K., The Mirror up to Nature: The Techniques of Shakespeare's Tragedies, San Marino, California 1965, [S. 183-24o: "'The Rack of This Tough World'"].

Wickham, Glynne, "Von der Tragödie zur Tragikomödie: König Lear als Prolog", Shakespeare-Jahrbuch West 1974, S. 7-33.

Williams, George W., "The Poetry of the Storm in King Lear", Shakespeare Quarterly 2, 1951, S. 37-71.

Williams, George W., "Lear's Coronet", American Notes and Queries 9, 1971, S. 99-1oo.

Willson, Robert F. jr., "Lear's Auction", Essays in English and American Literature 6, 1972, S. 163-177.

Winterton, Jack B., "King Lear IV,7: An Improved Stage Direction", Notes and Queries 17, 197o, S. 133-134.

Wood, Glena D., "The Tragi-Comic Dimensions of Lear's Fool", Costerus 5, 1972, S. 197-226.

Wood, James O., "A Special Cadence in King Lear", Shakespeare Quarterly 12, 1961, S. 465-467.

Worsley, T.C., "The Old Vic Lear", The New Statesman, 1.3.1958, S. 266-268.

Young, Allen R., "The Written and Oral Sources of King Lear and the Problem of Justice in the Play", Studies in English Literature 15, 1975, S. 3o9-319.

Young, Edward, The Heart's Forest: A Study of Shakespeare's Pastoral Plays, New Haven, London 1972, [S.73-1o3: "The Natural Fool of Fortune: King Lear"].

Young, G.M., "King Lear", Times Literary Supplement, 3o.9.1949, S. 633.

Zandvoort, R.W., 'King Lear': The Scholars and the Critics, Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Ald. Letterkunde, Nieuwe Reeks, Deel 19, No. 7, Amsterdam 1956.

Zitner, Sheldon P., "The Fool's Prophecy", Shakespeare Quarterly 18, 1967, S. 76-8o.

Zitner, Sheldon P., "King Lear and Its Language", in: Colie, Rosalie L./ Flahiff, F.T., eds., Some Facets of 'King Lear': Essays in Prismatic Criticism, Toronto UP 1974, S. 3-27.

III. Ergänzendes Schrifttum

Abel, Lionel, Metatheatre: A New View of Dramatic Form, New York 1963.

Adams, Robert P., "Shakespeare's Tragic Vision", in: McNeir, Waldo F./ Greenfield, Thelma N., eds., Pacific Coast Studies in Shakespeare, Oregon 1966, S. 225-233.

Arnold, Morris Le Roy, The Soliloquies of Shakespeare: A Study in Technic, New York 1965.

Babb, Lawrence, "On the Nature of Elizabethan Psychological Literature", in: McManaway, Giles E./ Willoughly, Edwin E., eds., Joseph Quincy Adams Memorial Studies, Washington 1948, S. 5o9-522.

Banke, Cécile de, Shakespeare's Stage Production Then and Now, London 1954.

Barnet, Sylvan, "Some Limitations to a Christian Approach to Shakespeare", Journal of English Literary History 22, 1955, S. 81-92.

Berman, Ronald S., "Power and Humility in Shakespeare", South Atlantic Quarterly 6o, 1961, S. 41o-419.

Berry, Francis, The Shakespeare Inset, London 1965.

Black, Matthew W., "Repeated Situations in Shakespeare's Plays", in: Hosley, Richard, ed., Essays on Shakespeare and Elizabethan Literature in Honor of Hardin Craig, Columbia 1962, S. 247-26o.

Blackmur, R.P., "The Language of Silence: A Citation", Sewanee Review 33, 1955, S. 283-4o4.

Böhm, Rudolf, "Die Verleumdungsszene bei Shakespeare", Shakespeare-Jahrbuch West 1967, S. 221-236.

Böse, Petra, 'Wahnsinn' in Shakespeares Dramen: Eine Untersuchung zu Bedeutungsgeschichte und Wortgebrauch, Tübingen 1966.

Brewster, Paul G., Games and Sports in Shakespeare, F.F. Communications Nr. 177, Helsinki 1959.

Brower, Reuben A., Hero and Saint: Shakespeare and the Graeco-Roman Tradition, Oxford 1971.

Brustein, Robert, Seasons of Discontent: Dramatic Opinion 1959-1965, London 1966.

Bush, Geoffrey, Shakespeare and the Natural Condition, Cambridge 1956.

Campbell, Lily B., Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion, London 1961.

Charlton, H.B., Shakespearean Tragedy, Cambridge 1948.

Clay, James H., "A New Theory of Tragedy: A Description and Evaluation", Educational Theatre Journal 8, 1956, S. 295-3o5.

Clemen, Wolfgang, The Development of Shakespeare's Imagery, London

1953.

Clemen, Wolfgang, Kommentar zu Shakespeares 'Richard III', Göttingen 1957.

Clemen, Wolfgang, "Die dramatischen Impulse in Vers und Rhythmus", Shakespeare-Jahrbuch West 1969, S. 1o-29.

Clemen, Wolfgang, Shakespeare's Dramatic Art, London 1972.

Connolly, Thomas F., "Shakespeare and the Double Man", Shakespeare Quarterly 1, 195o, S. 3o-35.

Currie, R. Hector, "The Energies of Tragedy: Cosmic and Psychic", Centennial Review 11, 1967, S. 229-232.

Daiches, David, Literary Essays, Edinburgh, London 1966.

Dent, Alan, The World of Shakespeare: Animals and Monsters, London 1972.

Dent, Alan, The World of Shakespeare: Sports and Pastimes, London 1973.

Draper, John F., "Bastardy in Shakespeare's Plays", Shakespeare-Jahrbuch Ost 74, 1938, S. 123-136.

Draper, John W., "Minor Plots in Shakespearean Tragedy", Rivista di letteratura moderne 14, 1961, S. 134-14o.

Draper, John W., "'Hybris' in Shakespeare's Tragic Heroes", Études anglaises 18, 1965, S. 228-234.

Draper, John W., "Closing Lines of Shakespeare's Plays", Neuphilologische Mitteilungen 7o, 1969, S. 7o6-714.

Dyer, Rev. T.F. Thiselton, Folk-Lore of Shakespeare, New York 1966.

Eickhoff, Lorentz, "Stoicism in Shakespeare", in: Koringer, Siegfried, ed., Studies in English Language and Literature, Presented to Prof. Dr. Karl Brunner, Wiener Beiträge zur englischen Philologie, 65, Wien, Stuttgart 1957, S. 32-42.

Edwards, Philip, Person and Office in Shakespeare's Plays, Annual Shakespeare Lecture of the British Academy, London 197o.

Ellis-Fermor, Una, The Frontiers of Drama, London 1964.

Empson, William, The Structure of Complex Words, Connecticut 1951.

Evans, Gareth Lloyd, "Shakespeare's Fools: The Shadow and the

Substance of Drama", in: Bradbury, M./ Palmer, D., eds., Shakespeare's Comedy, Statford-upon-Avon Studies 14, London 1972, S. 142-159.

Evans, Ivor, The Language of Shakespeare's Plays, London 1964.

Fairchild, Arthur H.R., "Shakespeare and the Tragic Theme", The University of Missouri Studies 19, 1944, S. 118-141.

Fairchild, Arthur H.R., "The Central Issue of Shakespearean Tragedy", The University of Missouri Studies 19, 1944, S. 1o5-117.

Farnham, Willard, "The Mediaeval Comic Spirit in the English Renaissance", in: McManaway, Giles E./ Willoughly, Edwin E., eds., Joseph Quincy Adams Memorial Studies, Washington 1948, S. 429-437.

Flatter, Richard,"Sigmund Freud on Shakespeare", Shakespeare Quarterly 2, 1951, S. 368-369.

Fort, J.B., "Quelques problèmes Shakespeariens: l'homme, le texte, la 'sagesse pourpre'", Les langues modernes 44, 195o, S. 414-417.

Fortin, René E., "Shakespearean Tragedy and the Problem of Transcendence", Shakespeare Studies 7, 1974, S. 3o7-325.

Fricker, Robert, Kontrast und Polarität in den Charakterbildern Shakespeares, Schweizer anglistische Arbeiten, Bd. 22, Bern 1951.

Frye, Northop, Fools of Time: Studies in Shakespearean Tragedy, Toronto UP 1967.

Frye, Roland Mushat, The Accepted Ethics and Theology of Shakespeare's Audience as Utilized by the Dramatist in Certain Representative Tragedies with Particular Attention to Love and Marriage, Diss. Princeton 1952.

Fujita, Minoru, "The Concept of the Royal in Shakespeare", Shakespeare Studies (Tokyo) 7, 1968/69, S. 1-32.

Gerould, Daniel C., "Literary Values in Theatrical Performances", Educational Theatre Journal 19, 1967, S. 311-321.

Glunz, Hans H., Shakespeares Staat, Frankfurter wissenschaftliche Beiträge, kulturwissenschaftliche Reihe, Bd. 3, Frankfurt a. M. 194o.

Goldsmith, Robert N., Wise Fools in Shakespeare, East Laning, Michigan, Liverpool 1955.

Guthke, Karl S., "Die metaphysische Farce im Theater der Gegenwart", Shakespeare-Jahrbuch West 197o, S. 49-76.

Habicht, Werner, "Spiegelstellen und Gebärdenführung", Shakespeare-Jahrbuch West 1969, S. 29-5o.

Hankins, John E., Shakespeare's Derived Imagery, Lawrence 1953.

Harbage, Alfred, "Shakespeare's Ideal Man", in: McManaway, Giles E./ Willoughly, Edwin E., eds., Joseph Quincy Adams Memorial Studies, Washington 1948, S. 65-8o.

Harbage, Alfred, "Shakespeare and the Profession", in: Crane, Milton, ed., Shakespeare's Art, Chicago, London 1973, S. 11-28.

Harrison, G.B., Shakespeare's Tragedies, London 1951.

Hathorn, Richmond Y., Tragedy, Myth, and History, Bloomington 1962.

Hewitt, Douglas, "The Very Pompes of the Devil: Popular and Folk Elements in Elizabethan and Jacobean Drama", Review of English Studies 25, 1949, S. 1o-23.

Hobsbaum, Ph., Theory of Criticism, London, Indiana UP 197o.

Hofmann, Gerhard, "Wandlungen des Gebets im elisabethanischen Drama", Shakespeare-Jahrbuch West 1966, S. 173-21o.

Holland, Norman N., The Shakespearean Imagination, New York 1964.

Horowitz, David, Shakespeare: An Existential View, New York 1965.

Houseman, John, "On Directing Shakespeare", Theatre Arts 35, 1951, S. 52-53.

Howarth, Herbert, The Tiger's Heart, London 197o.

Huffamn, Clifford Chalmers, "The Christmas Prince: University and Popular Drama in the Age of Shakespeare", Costerus 4, 1975, S. 51-76.

Knight, G. Wilson, The Shakespearean Tempest, London 1953.

Knight, G. Wilson, The Souvereign Flower, London 1958.

Knights, L.C., "The Grounds of Criticism", Neophilologus 4o, 1956, S. 2o7-217.

Knowland, A.S., "Shakespeare in the Theatre", Essays in Criticism 7, 1959, S. 325-33o.

Kuckhoff, Armin-Gerd, "Die Partnerbeziehungen in Shakespeares Dramen", Shakespeare-Jubiläum 1964, Weimar 1964, S. 155-184.

Kuckhoff, Armin-Gerd, "Versuch über die 'bösen Weiber' bei Shakespeare", Shakespeare-Jahrbuch Ost 113, 1977, S. 72-8o.

Lawlor, John, The Tragic Sense in Shakespeare, London 196o.

Leech, Clifford, Shakespeare's Tragedies, and Other Studies in the Seventeenth Century, London 195o.

Leech, Clifford, "The Invulnerability of Evil", in: Crane, Milton, ed., Shakespeare's Art, Chicago, London 1973, S. 151-168.

Leimberg, Inge, Untersuchungen zu Shakespeares Zeitvorstellungen als ein Beitrag zur Interpretation der Tragödien, Köln UP 1961.

Levin, Harry, "The Primacy of Shakespeare", Shakespeare Quarterly 26, 1975, S. 99-112.

Levin, Richard, To Still the Beating Mind: Shakespeare's Portrayal of Man's Need for Cheer, Diss. Stanford University 1972.

Lewis, Anthony J., "The Dog, Lion, and Wolf in Shakespeare's Description of the Night", Modern Language Review 66, 1971, S. 1-1o.

Lewis, Edward Thomas, Images of Social Order: A Study of Shakespeare's Changing Concept of Society, Diss. Denver 1972.

Lynch, James Joseph, The Mediating Figure in Shakespeare, Diss. California 1972.

Mack, Maynard, "Engagement and Detachment in Shakespeare's Plays", in: Hosley, Richard, ed., Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama in Honor of Hardin Craig, Columbia 1962, S. 275-296.

Mack, Maynard, "The Jacobean Shakespeare: Some Observations on

the Construction of the Tragedies", Jacobean Theatre, Stratford-upon-Avon Studies 1, New York 1961, S. 11-41.

Maes-Jelinik, Hena, "Morality and World Order in Shakespeare's Plays", Revue des langues vivantes 3o, 1964, S. 269-279.

McCullen, J.T. jr., "The Functions of Songs Aroused by Madness in Elizabethan Drama", in: Williams, Arnold, ed., A Tribute to George Coffin Taylor, North Carolina UP 1952, S. 185-196.

McFarland, Thomas, Tragic Meaning in Shakespeare, New York 1966.

McNeal, Thomas H., "Shakespeare's Cruel Queens", Huntington Library Quarterly 22, 1958/59, S. 41-5o.

Meißner, Paul, "Das goldene Zeitalter in der Renaissance", Anglia 59, 1935, S. 351-367.

Michel, Lawrence, "Shakespearean Tragedy: Critique of Humanism from the Inside", Massachusetts Review 2, 1961, S. 633-65o.

Morris, Ivor, Shakespeare's God: The Role of Religion in the Tragedies, London 1972.

Morton, Arthur Leslie, "The Situation of Women in Shakespeare's Time", Shakespeare-Jahrbuch Ost 113, 1977, S. 3o-34.

Muir, Kenneth, Shakespeare and the Tragic Pattern, London 1951.

Mroczkowski, P., "Shakespeare's 'As Ifs'", Kwartalnik neofilolog 15, 1968, S. 3-29.

Murdock, Iris, "Salvation by Words", New York Review of Books 18, No. 11, 15.6.1972, S. 4-5.

Nagy, N. Christoph de, "Die Funktion der Gerichtsszene bei Shakespeare und in der Tradition des älteren englischen Dramas", Shakespeare-Jahrbuch West 1967, S. 199-22o.

Neuner, Gerhard, Die Bedeutung des Kleides bei Shakespeare, Diss. München 1969.

Nowottny, Winifred M.T., "Shakespeare's Tragedies", in: Sutherland, James/ Hurstfield, Joel, eds., Shakespeare's World, London 1964, S. 48-78.

Oppel, Horst, "Wortkulisse und Bühnenbild", Shakespeare-Jahrbuch West 1969, S. 5o-6o.

Oppel, Horst, "Vom gerechten und ungerechten Zorn der tragischen

Gestalten Shakespeares", Shakespeare-Jahrbuch West 1964, S. 173-190.

Oppel, Horst, Tragödien und Romanzen: Kontinuität oder Umbruch?, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Nr. 2, 1954.

Oppel, Horst, 'Titus Andronicus': Studien zur dramengeschichtlichen Stellung von Shakespeares früher Tragödie, Schriftenreihe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West, Bd. 9, Heidelberg 1961.

Oppel, Horst, Shakespeare: Studien zum Werk und zur Welt des Dichters, Heidelberg 1963.

Parker, M.D.H., The Slave of Life: A Study of Shakespeare and the Idea of Justice, London 1955.

Prior, Moody E., The Language of Tragedy, New York 1947.

Ramm, Dieter, Die Phasenstruktur in den Shakespearschen Tragödien, Studien zur Anglistik, Studienreihe Humanitas, Frankfurt a. M. 1874.

Ransom, John Crowe, "On Shakespeare's Language", Sewanee Review 55, 1947, S. 181-198.

Raphael, D. Daiches, "Tragedy and Religion", The Listener, 2.9. 1954, S. 360-361.

Rees, Joan, "Revenge, Retribution, and Reconciliation", Shakespeare Survey 24, 1971, S. 31-35.

Reichert, Günter, Die Entwicklung und die Funktion der Nebenhandlung in der Tragödie vor Shakespeare, Studien zur englischen Philologie, N.F. 11, Tübingen 1966.

Rosen, William, Shakespeare and the Craft of Tragedy, Cambridge, Massachusetts 1960.

Schwarze, Hans-Wilhelm, Justice, Law, and Revenge: 'The Individual and Natural Order' in Shakespeares Dramen, Bonn 1971.

Scrimgeour, Gary J., "The Messenger as a Dramatic Device in Shakespeare", Shakespeare Quarterly 19, 1968, S. 41-54.

Seng, Peter J., The Vocal Songs in the Plays of Shakespeare,

Cambridge, Massachusetts 1967.

Sewall, Richard B., The Vision of Tragedy, New Haven 1959.

Shirley, Frances Ann., Shakespeare's Use of Off-Stage Sounds, Lincoln 1963.

Siegel, Paul N., Shakespearean Tragedy and the Elizabethan Compromise, New York 1957.

Sinnott, Bethany Strong, The Father-Daughter Theme in Shakespeare's Plays, Diss. University North Carolina, Chapel Hill 1972.

Sisson, C.J., Shakespeare's Tragic Justice, London 1964.

Sleeth, C.R., "Shakespeare's Counsellors of State", Revue anglo-américaine 13, 1936, S. 97-113.

Smith, Hallett, "Bare Ruined Choirs: Shakespeare's Variations on the Theme of Old Age", The Huntington Library Quarterly 39, 1975/76, S. 233-249.

Soellner, Rolf, "'Hang up Philosophy': Shakespeare and the Limits of Knowledge", Modern Language Quarterly 23, 1962, S. 134-149.

Spaulding, Thomas M., "Elizabethan Military Books", in: McManaway, Giles E./ Willoughly, Edwin E., eds., Joseph Quincy Adams Memorial Studies, Washington 1948, S. 495-5o7.

Spencer, Theodore, Shakespeare and the Natural Man, New York 1942.

Spencer, Theodore, "The Elizabethan Malcontent", in: McManaway, Giles E./ Willoughly, Edwin E., eds., Joseph Quincy Adams Memorial Studies, Washington 1948, S. 523-535.

Spevack, Marvin, "Hero and Villain in Shakespeare: On Dualism and Tragedy", Tennessee Studies in Literature 12, 1967, S. 1-11.

Sprague, Arthur Colly, "Shakespeare's Characters as Parts for Players", in: Kolb, Eduard/ Hasler, Jörg, eds., Festschrift Rudolf Stamm, Bern, München 1969, S. 125-133.

Spurgeon, Caroline F.E., Shakespeare's Imagery and What It Tells Us, Cambridge UP 1935.

Stamm, Rudolf, Zwischen Vision und Wirklichkeit, Bern, München 1964.

Tillyard, E.M.M., The Elizabethan World Picture, London 195o.

Tschumi, Raymond, "Shakespeare in His Time and in Ours", in: Kolb, Eduard/ Hasler, Jörg, eds., Festschrift Rudolf Stamm, Bern, München 1969, S. 141-150.

Uhlig, Claus, Traditionelle Denkformen in Shakespeares tragischer Kunst, Britannica et Americana, Bd. 15, Hamburg 1967.

Uhlig, Claus, Hofkritik im England des Mittelalters und der Renaissance: Studien zu einem Gemeinplatz der englischen Moralistik, Berlin 1973.

Ure, Peter, "Shakespeare and the Inward Self of the Tragic Hero", Elizabethan and Jacobean Drama, Liverpool UP 1974, S. 1-21.

Vercambre, Robert H., "La fidélité, fondement d'une société shakespearienne idéale ou actualité de Shakespeare", Europe 42, 1964, 417/418, S. 125-134.

Vivas, Elisio, "Tragedy and the Broader Conscience", The Southern Review 7, 1971, S. 846-865.

Wain, John, "The Mind of Shakespeare", in: Garrett, John, ed., More Talking of Shakespeare, London 1959, S. 159-171.

Walker, Albert L., "Convention in Shakespeare's Description of Emotion", Philological Quarterly 17, 1938, S. 26-66.

Walzel, Oscar, "Shakespeares dramatische Baukunst", in: Klein, Karl L., ed., Wege der Shakespeare-Forschung, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Bd. 115, Darmstadt 1971, S. 103-137.

Weidhorn, Manfred, "The Relation of Title and Name to Identity in Shakespearean Tragedy", Studies in English Literature 9, 1969, S. 303-319.

Weimann, Robert, "Antiker Mimus und Shakespeare-Theater: Vergleichbare Strukturen ihrer Dramaturgie und Narrenkomik", in: Meller, Horst/ Zimmermann, Hans-Joachim, eds., Lebende Antike, Berlin 1967, S. 181-196.

Weinstock, Horst, Die Funktion elisabethanischer Sprichwörter und Pseudosprichwörter bei Shakespeare, Annales Universitatis Saravienis, Reihe Philologische Fakultät, Bd. 6, Heidelberg 1966.

Weinstock, Horst, "Loyal Service in Shakespeare's Mature Plays", Studia neophilologica 43, 1971, S. 446-473.

Welsford, Enid, The Fool: His Social Role and Literary History, London 1935.

Whitaker, Virgil K., Shakespeare's Use of Learning: An Inquiry into the Growth of His Mind and Art, San Marino, California 1953.

Wickert, Maria, "Das Schattenmotiv bei Shakespeare", Anglia 71, 1952/53, S. 3oo.

Wilson, Harold S., On the Design of Shakespearean Tragedy, Toronto 1957.

Wright, Celeste Turner, "The Queen's Husband: Some Renaissance Views", Boston University Studies in English 3, 1957, S. 133-138.

Zimmermann, Heinz, Die Personifikation im Drama Shakespeares, Schriftenreihe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West, Bd. 12, Heidelberg 1975.

IV. Nachträge

Adler, Doris, "Robert Armin: Cordelia and the Fool?", Shakespeare Newsletter 27, 1977, S. 3o.

Adling, Wilfried, "Historizität und Aktualität in Kosinzevs Film König Lear", Shakespeare-Jahrbuch Ost 1o9, 1973, S. 1o1-1o2.

Albrecht, W.P., "Hazlitt, Passion, and King Lear", Studies in English Literature 15oo-19oo 18, 1978, S. 611-624.

Anazi, Tetsuo, Nature in 'King Lear', Tokyo 1976.

Bergemann, Otto, Der dramatische Aufbau von Shakespeares 'King Lear', Diss. Marburg 1952.

Blaydes, Sophia B., "Cordelia: Loss of Insolence", Studies in the Humanities 5, 1976, S. 15-21.

Bridges, Phyllis, The Western Heritage of Wisdom from the Greeks through Shakespeare's 'King Lear', Diss. Texas 1972.

Carnovsky, Morris/ Sander, Peter, "The Eye of the Storm: On Playing King Lear", Shakespeare Quarterly 28, 1977, S. 144-150.

Cary, Cecile Williamson, "The Problem of Evil in the Arcadia and King Lear", Shakespeare Newsletter 29, 1977, S. 30.

Coe, Charles Norton, Shakespeare's Villains, New York 1960. [S. 54-61: "Regan, Goneril, Edmund, and Claudius"]

Colie, Rosalie L., Paradoxica epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox, Princeton, New Jersey 1966. [S. 219-251: "Salvations to the Problem of Nothing"]

Collier, Arien, "King Lear and the Patterns of Romance", Bulletin of the Rockey Mountain Modern Language Association 30, 1976, S. 52-60.

Cohen, Marshall, "Lear and Nature", Philosophic Exchange, Sept. 1970, S. 83-88.

Coveney, Michael, "King Lear, Stratford-upon-Avon", Plays and Players 24, 1977, S. 18-19.

Coyle, M.J., The Composition of 'King Lear' and Its Sources, Diss. Nottingham 1973.

Cubeta, Paul M., "Lear's Comic Vision: 'Come, Let's Away to Prison'", in: Edens, Walter/ Durer, Christopher, eds., Teaching Shakespeare, Princeton 1977, S. 138-152.

Dean, Charles W., "The Bastard as Stranger in King Lear", Shakespeare Newsletter 27, 1977, S. 30.

Dean, James S., "Lear's Fool in His Ballads, or, The Longer Thou Livest, the More Fool Thou Art", Shakespeare Newsletter 27, 1977, S. 30.

Delany, Paul, "King Lear and the Decline of Feudalism", PMLA 92, 1977, S. 429-440.

Donelen, John E. van., "Why Cordelia Must Die", South Central Bulletin 35, 1975, S. 132-135.

Driscott, James P., "The Vision of King Lear", Shakespeare Studies 1o, 1977, S. 159-189.

Dundes, Alan, "'To Love My Father All': A Psychoanalytic Study of the Folklore Source of King Lear", Southern Folklore Quarterly 4o, 1976, S. 353-366.

Eddy, Darlene Mathis, The Worlds of 'King Lear', Diss. Ball State University 197o.

El-Gabalawy, Saad, "Christian Communism in Utopia, King Lear, and Comus", University of Toronto Quarterly 47, 1978, S. 228-238.

Evans, Gareth Lloyd, "The Royal Shakespeare Company's King Lear and Macbeth", Shakespeare Quarterly 28, 1977, S. 19o-195.

Feather, J.P., Studies in the Composition of 'King Lear', 16o8, and Armin's 'Two Maids of More Clacke', 16o9, Diss Oxford 1973.

Feuer, Lois Jean, What We May Be: The Withdrawal-and-Return Pattern in 'Hamlet', 'King Lear', 'Othello', and 'Macbeth', Diss. University of California 1972.

Fleissner, Robert F., "Lear's Proletarian Fool", Shakespeare Newsletter 27, 1977, S. 2.

Fox, Gladys, Studies in the Composition of Shakespeare's 'King Lear', 'Macbeth', and 'Cymbeline', Diss. Texas 1945.

Frazer, Winifred L., "King Lear's 'Good Block'", Shakespeare Quarterly 28, 1977, S. 354-355.

Fricker, Robert, "Vom Wirken der Providenz bei Shakespeare", Anglia 79, 1963, S. 17-44.

Galliatt, Penelope, "The Current Cinema: 'Take Physic, Pomp'", The New Yorker, 11.8.1975, S. 42-46.

Greenfield, Thomas A., "Excellent Things in Women: The Emergence of Cordelia", South Atlantic Bulletin 42, 1977, S. 44-52.

Groen, Jan, "Cordelia, dochter van Lear", De Gids 14o, 1977, S. 326-337.

Grove, Robin, "King Lear and the Casebook", The Critical Review 2o, 1978, S. 88-98.

Hainsworth, J.D., "King Lear and John Brown's Athelstan", Shakespeare Quarterly 26, 1975, S. 471-477.

Havely, Cicely, "Society in Lear's Kingdom", Proteus 1, 1977, S. 49-62.

Hebert, Catherine, "Shakespeare's King Lear III,4,161", Explicator 34, 1976, it. 72.

Heilman, Robert B., "'Twere Best Not Know Myself: Othello, Lear, Macbeth", Shakespeare Quarterly 15, 1964, S. 89-98.

Heisler, Bernd von, "Shakespeares King Lear", Zeitwende (München) 2o, 1949, S. 93o-931.

Hills, Mathilda M., "Shakespeare's King Lear III,6,2o5-2o8", Explicator 35, 1977, S. 31-32.

Hiramatsu, Hideo, "The Structure and Meaning of King Lear", Shakespeare Studies (Tokyo) 12, 1976, S. 31-35.

Hiramatsu, Hideo, "The Love Theme in King Lear", Hokkaido Kyoiko University Kiyo 28, 1977, S. 7-14.

Holland, Norman N., "Transactive Teaching: Cordelia's Death", College English 39, 1977, S. 276-285.

Hoover, Sister Mary Frederic, "The Grotesque and the Glorious Cosmic Forces as Saving Signs in King Lear", Shakespeare Newsletter 27, 1977, S. 3o-31.

Hyman, Lawrence W., "Is There a Moral in King Lear?", Greyfriar (Siene College) 18, 1977, S. 19-28.

Keynar, Helene, "I Love You, Who Are You?: The Strategy of Drama in Recognition Scenes", PMLA 92, 1977, S. 297-3o6. [zu Gloucester und Lear IV,6]

Khanna, K., William Shakespeare: 'King Lear'. A Critical Introduction, Delhi 1978.

Kim, Yong-sung, A Study of the Uses of the Subjunctive in 'King Lear', M.D. Thesis Korea University 1975.

Knight, G. Wilson, "Gloucester's Leap", Essays in Criticism 22, 1972, S. 279-282.

Kosinzev, Grigori M., 'King Lear': The Space of Tragedy. The Diary of a Film Director, Berkley, Los Angeles 1977.

Kuckhoff, Armin-Gerd, "Zufall und Notwendigkeit im Drama William Shakespeares", Shakespeare-Jahrbuch Ost 1o5, 1969, S. 121-139.

Lake, Hames H., "Edgar's Legacy: A Note on the Ending of King Lear", South Central Bulletin 37, 1977, S. 97.

Micheli, Linda M., "'Near to Beast': Image and Figure in King Lear", Shakespeare Newsletter 27, 1977, S. 3o.

Milward, Peter, "'Nature' in Hooker and King Lear", Shakespeare Studies (Tokyo) 13, 1974/75, S. 25-43.

Milward, Peter, Biblical Themes in Shakespeare, Centering on 'King Lear', Tokyo 1975.

Morita, Kanichi, "Thy Life's a Miracle: Some Aspects of King Lear", Notre Dame Seiskin Woman's College Kiyo, Foreign Literary Series 1, 1977, S. 53-63.

Nameri, D.E., Three Versions of the Story of 'King Lear' (Anonymous ca 1594/16o5, Shakespeare 16o7/o8, Nahum Tate 1681) Studied in Relation to One Another, 2 Vols., Salzburg 1976.

Novy, Marianne, "Patriarchy, Mutability, and Forgiveness in King Lear", Shakespeare Newsletter 27, 1977, S. 3o.

Oliver, Edith, "The Theater: Off Broadway", The New Yorker, 1o.3.1975, S. 64-65. [Über ein Gastspiel der Royal Shakespeare Company mit King Lear.]

Oppel, Horst, "The Phenomenon of Acceleration in King Lear", Aligarh Journal of English Studies 3, 1979, 2, S.

Pechter, E., "On the Blinding of Gloucester", Journal of English Literary History 45, 1978, S. 181-2oo.

Priewe, Anneliese, "Shakespeares King Lear am Deutschen Theater", Weimarer Beiträge 23, 1977, 3, S. 166-175.

Reibetanz, John, The Lear World: A Study of 'King Lear' in Its Dramatic Context, London, Toronto UP 1977.

Richardson, William, Essays on Shakespeare's Dramatic Characters of Richard the Third, King Lear, and Timon of Athens. To Which Are Added, an Essay on the Faults of Shakespeare, and Additional Observations on the Character of Hamlet, New York 1974.

Riemer, A.P., Darker Purpose: An Approach to Shakespeare's 'King Lear', Sidney 1968.

Seeg, Adele, "Shakespeare's Medieval Heritage: Laymon's Brut as a Possible Source for King Lear", Shakespeare Newsletter 27, 1977, S. 3o.

Seehase, Georg, "Brecht, Shakespeare und König Lear", Shakespeare-Jahrbuch Ost 115, 1979, S. 59-62.

Sell, Roger D., "Two Types of Style Contrast in King Lear: A Literary-Critical Appraisal", in: Ringbom, Hakan/ Ingberg, Alfhild, eds., Style and Text: Studies Presented to Nils Erik Enkvist, Stockholm 1975, S. 158-171.

Shimizu, Hiroshi, "On the Self-Identity of Tragic Protagonists: Oedipus Tyrannus and King Lear", Shujitsu Ronso 5, 1975, S. 25-33.

Smith, Donald M., "'And I'll Go to Bed at Noon': The Fool in King Lear", Essays in Arts and Sciences (University of New Haven) 5, 1976, S. 37-45.

Summers, Claude J., "'Stand up for Bastards!': Shakespeare's Edmund and Love's Failure", College Literature 4, 1977, S. 225-231.

Ushiyama, Takako, "A Study of King Lear as a Christian Tragedy Considered as an Evolution from a Morality Play 'Patience' in 'King Lear'", Seiskin Studies (University of Sacred Heart, Tokyo) 47, 1976, S. 1-29.

Urkowitz, Stevey, "Interrupted Exits in King Lear", Educational Theatre Journal 3o, 1978, S. 2o3-21o.

Valesio, Paolo, "'That Glib and Oylie Art': Cordelia and the Rhetoric of Antirhetoric", Versus. Quaderni di Studi Semiotici (Milano) 16, 1977, S. 91-117.

Walton, J.K., "Lear's Last Speech", Shakespeare Survey 13, 1960, S. 11-19.

Watanabre, Koshiynki, "King Lear and Its Double: A Study of the Dramatic Functions of Fool, Tom, and Germane Elements", Dokkyo University Studies in English 9, 1975, S. 139-193.

Welsh, James M., "To See It Feelingly: King Lear through Russian Eyes", Literature and Film Quarterly 4, 1976, S. 153-158.

White, Michael, "King Lear and the Asthetics of Eighteenth-Century Drama", South Central Bulletin 37, 1977, S. 97.

Wilds, Lillian, "One King Lear for Our Time: A Bleak Film Version by Peter Brook", Literature and Film Quarterly 4, 1976, S. 159-164.

Williams, George Walton, "Second Thoughts on Lear's 'Good Block'", Shakespeare Quarterly 29, 1978, S. 421-422.

Lebenslauf

Am 25. Mai 1952 wurde ich als drittes der drei Kinder des Ministerialdirektors Dr. Helmut Elsler und seiner Ehefrau, der Diplom-Handelslehrerin Erna Elsler, geb. Waßer, in Düsseldorf geboren. Von 1958 bis 1962 besuchte ich die Katholische Volksschule Neuss-Grimlinghausen und wechselte 1962 auf das neusprachliche Nelly-Sachs Gymnasium über, wo ich am 18. Juni 197o das Abitur bestand.
Zum Wintersemester 197o/71 immatrikulierte ich mich an der Philipps-Universität Marburg und belegte die Fächer Anglistik, Romanistik und Pädagogik. Vom Wintersemester 1972/73 bis zum Sommersemester 1973 studierte ich an der Université de Dijon und verbrachte in der Folgezeit verschiedene Studienaufenthalte in Großbritannien. Am lo. Dezember 1976 bestand ich in Marburg das Staatsexamen in Englisch als erstem und Französisch als zweitem Hauptfach sowie Pädagogik als Nebenfach.
Seit Januar 1977 befasse ich mich mit der vorliegenden Dissertation. Sie entstand auf Anregung von Prof. Dr. Horst Oppel, der die Bearbeitung von Shakespeares King Lear für eine zweisprachige Studienausgabe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West übernommen hat. In dieser Ausgabe wird der vorliegende Kommentar in gekürzter Fassung erscheinen.